

Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
Міністерство освіти і науки України

Київський університет імені Бориса Грінченка
Інститут філології
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

УДК 821.161.2'06.09–2:008(043.5)

КАСПІЧ ГАЛИНА ГЕОРГІЇВНА

ДИСЕРТАЦІЯ

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ
ДРАМАТУРГІЇ ВАЛЕРІЯ ГЕРАСИМЧУКА**

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Г. Г. Каспич

Науковий керівник – Поляруш Ніна Степанівна, кандидат філологічних
наук, доцент

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Каспич Г. Г. Культурологічний інтертекст драматургії Валерія Герасимчука. - Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) зі спеціальності 10.01.01 «Українська література». – Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2020.

У дисертації запропоновано, обґрунтовано та експериментально актуалізовано літературознавчу категорію «культурологічний інтертекст», за допомогою якої можна аналізувати складні інтертекстуальні художні конструкції. Це система внутритекстових елементів, наділена інтертекстуальними властивостями та певною формозмістовою специфікою, в межах якої: алюзивні формати домінують над власне текстовими запозиченнями, причому алюзії ширші, ніж діалогічна форма епох/ культур/ стилів/ жанрів/ письменників/ текстів; обов'язковими є проєкції на сучасні культурні, риторичні, буттєві коди; нагнітаються хрестоматійні або прецедентні, широко вживані «знаки» і «коди»; містяться стислі, компактні «сигнали» прецедентних текстів; так чи інакше актуалізується, подеколи навіть гіперболізується образ автора; спостерігається мікс прецедентних текстів; головний персонаж виступає медіатором між культурами, текстами, аксіологічними моделями, відповідно, наділений рисами переходовості; акцентуються риторичні фігури і риторичний поетичний синтаксис; створюється автоінтертекст власного біографічного досвіду як семіотичного «перепрочитання» еталонних культурних авторитетів; спосіб оприявлення мотивного комплексу тяжіє до певної жанрової матриці; новий жанр розвивається як інтертекстуальне переосмислення ретроспективної жанрової проєкції.

Для експериментального підтвердження роботи цієї категорії обрано драматургічний цикл «П'єси про великих» сучасного українського драматурга Валерія Герасимчука – сучасного українського письменника, доробок якого є яскравою сторінкою вітчизняної сценічної літератури і містить понад чотири десятки самобутніх п'єс, надрукованих у різних книжках та антологіях, розміщених на доступних загалу інтернет-ресурсах, поставлених в Україні, Канаді, Польщі та США.

Виокремлено та досліджено провідні мотиви, актуальні у контексті роботи культурологічного інтертексту. Мотиви згруповано відповідно до естетичних уподобань В. Герасимчука, реалізованих у його відкритому драматургічному циклі – христологічні, античні, культурного канону, архетипного «комплексу митця».

Біблійний текст є прецедентним для кількох драматургічних творів В. Герасимчука. Античний же інтертекст, за винятком єдиного твору, у мотивній площині драматург не вважає продуктивним. Натомість на іншому – жанровому – рівні досвід античності є для нього засадничим, оскільки чимало його п'єс засвоюють та на сучасному рівні трансформують художні особливості паралельних життєписів, уперше створених саме в античну добу. Вводячи до пантеону нових знакових персонажів української історії та культури, письменник нагадує українському читачеві/глядачеві, що національний канон не обмежується трьома-чотирма відомими іменами, і заохочує його читати, дізнаватися більше про своє минуле та національних «героїв». Виокремлено 20 мотивних кодів, на яких будується цикл «П'єси про великих».

Мотиви біографічних п'єс В. Герасимчука апелюють до «підготовленого» читача та демонструють колосальний формозмістовий потенціал сучасної біографічної драми, виступають культурологічно інтертекстуальними, програмують сприйняття митців-креаторів у широкому контексті культури та архетипного «комплексу митця». Для сучасного

українського автора біографічних п'єс принциповим є питання посттоталітарного переформатування українського біографічного канону, в контексті якого актуалізовано життєписні історії митрополита Андрея Шептицького, письменника і кінорежисера Олександра Довженка, історика і белетриста Дмитра Яворницького. Проблематичність цих постатей для українського культурного пантеону в тому, що на певному етапі свого життя кожен із них реалізовував свій талант в імперських метрополіях (Шептицький – у Польщі, Довженко та Яворницький – у Москві), проте саме ці особистості, не підвладні культурній мімікрії, доклали максимум зусиль, аби зробити українську культуру «антиколоніальною». У специфіці мотивних кодів біографічних п'єс про митця реалізовано так званий автономний «комплекс митця»: протагоністи є нестандартними, нетривіальними, неординарними яскравими особистостями, здатними на непрогнозовані вчинки та багатшарову гру. Зрештою, новацією В. Герасимчука є залучення драматургічних жанрів до системи мотивів і героїв п'єс, тобто, культурологічний інтертекст у драматургічному дискурсі спрацьовує на одному з найглибших і найконсервативніших рівнів – жанровому.

Окремо представлено ті образні ресурси, на яких В. Герасимчук акцентує у своїх біографічних драмах. Не всі вони є актуальними для драматургічної практики, частину з них привнесено з різних, у тому числі нехудожніх, жанрів, що належали різним культурним епохам – відтак образна система циклу набуває глибини та стереоскопічності, а художні моделі – універсальності та потенціалу для подальшого тиражування.

У концепції героя тиражуються антагоністичні та неантагоністичні біографічні протагоністи, переосмислюються та модернізуються традиційні міфомоделі епічного героя, трікстера, героїв-близнюків, створюється нова модель «герой-дискурс». У побудові тексту розгортаються паралельні біографічні історії або рясно використовуються вставні конструкції (сюжети,

тексти, дискурси). У доборі деталей рельєфно проступає автентизм, наближений до повсякденності та потреб пересічної людини. У тональності фіналів переважають смерть, душевна травма, прогнозування тернистого шляху героїв. Протагоністи циклу «П'єси про великих» вбирають у свої біографії і тексти різні культурні та соціальні коди, нерідко інспіровані вже подальшою культурною рецепцією, за рахунок чого суттєво розширюється область прецедентних текстів тієї чи іншої п'єси та створюються додаткові інтертекстуальні смисли. Зрештою, сучасну біографічну драматургію В. Герасимчука вирізняє присутність у ній автора на різних текстових рівнях – від епіграфу чи передмови до голосу, дійової особи або автоінтертекстуальності, що засвідчує створення цим драматургом власного біографічного наративу.

Окрему увагу зосереджено на жанрових особливостях драматургічного доробку В. Герасимчука (модернізація агіографічних, мартирологічних та новоевангельських жанрів, розширення жанрової структури паралельних життєписів). Драматург активно працює з різними протожанрами, причому не лише драматургічними: у поле його переосмислення потрапляють «пророча література», євангельські жанри, апокрифи, агіографія, мартирологи, патристика, паралельні біографії, дуальна міфологія, белетристика, епістолярій, щоденники, сценарії, кумулятивні жанри, цикли, антології, а також власне драматургічні жанри у сколах героїчної, історичної, біографічної, модерністської та постмодерністської драми. У ситуації кризових стосунків сучасної української інтелектуальної драми та сучасного українського театру театральна енергія знаходить інший канал «реалізації» – винятково на рівні текстів п'єс з уявними режисером, акторами, публікою, масовими сценами, зрештою – з цілісним уявним театром, запрограмованим текстуально.

Ключові слова: культурологічний інтертекст, сигнали прецедентних текстів, біографічна драма, архетипний комплекс митця, паралельні життєписи.

ANNOTATION

Kaspich H. H. The cultural intertext of the Valery Gerasymchuk dramaturgy. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for degree of a Candidate of Philological Sciences (PhD), specialty 10.01.01 "Ukrainian literature". – Vinnytsia State Pedagogical University named after Mykhailo Kotsyubynsky, Borys Hrinchenko Kyiv University, Kyiv, 2020.

In the thesis the literary category "culturological intertext" is offered, substantiated and experimentally actualized, with the help of which it is possible to analyze complex intertextual artistic constructions. It is a system of intratextual elements, endowed with intertextual properties and a certain form-specificity, within which: allusive formats dominate over the actual textual borrowings, and allusions are broader than the dialogic form of epochs/ cultures/ styles/ genres/ writers/ texts; projections on modern cultural, rhetorical, existential codes are obligatory; textbook or precedent, widely recognizable "signs" and "codes" are injected; contains concise, compact "signals" of precedent texts; one way or another the image of the author is actualized, sometimes even exaggerated; there is a mix of precedent texts; the main character acts as a mediator between cultures, texts, axiological models, respectively, endowed with the features of transition; rhetorical figures and rhetorical poetic syntax are emphasized; the autointertext of one's own biographical experience is created as a semiotic "re-reading" of reference cultural authorities; the method of manifestation of the motive complex tends to a certain genre matrix; the new genre develops as an intertextual rethinking of retrospective genre projection.

To experimentally confirm the work of this category, the drama series "Plays about the Great" was chosen by the modern Ukrainian playwright Valery Gerasymchuk - a modern Ukrainian writer, whose work is a bright page of domestic stage literature and contains more than four dozen of original plays published in various books and anthologies, posted on publicly available Internet resources staged in Ukraine, Canada, Poland and the United States.

The leading motives relevant in the context of the work of culturological intertext are singled out and researched. The motives are grouped according to the aesthetic preferences of V. Gerasymchuk, realized in his open dramatic cycle - Christological, ancient, cultural canon, archetypal "artist complex".

The biblical text is a precedent for several dramatic works by V. Gerasymchuk. The ancient intertext, with the exception of a single work, in the motive plane, the playwright does not consider productive. On the other hand, on another genre level, the experience of antiquity is fundamental for him, as many of his plays are mastered and transformed at the modern level by the artistic features of parallel biographies, first created in antiquity. Introducing new iconic characters of Ukrainian history and culture to the pantheon, the writer reminds the Ukrainian reader / viewer that the national canon is not limited to three or four well-known names, and encourages him to read, learn more about his past and national "heroes". There are 20 motifve codes on which the cycle "Plays about the Great" is based.

The motives of V. Gerasymchuk's biographical plays appeal to the "prepared" reader and demonstrate the colossal form-content potential of modern biographical drama, are culturally intertextual, program the perception of creative artists in the broad context of culture and archetypal "artist complex". For the modern Ukrainian author of biographical plays, the issue of post-totalitarian reformatting of the Ukrainian biographical canon is fundamental, in the context of which the biographical stories of Metropolitan Andrei Sheptytsky, writer and film director Oleksandr Dovzhenko, historian and fiction writer Dmytro Yavornytsky

are actualized. The problem with these figures for the Ukrainian cultural pantheon is that at a certain stage of their lives each of them realized his talent in the imperial metropolises (Sheptytsky - in Poland, Dovzhenko and Yavornytsky - in Moscow), but it is these individuals who are not subject to cultural mimicry, contributed maximum efforts to make Ukrainian culture "anti-colonial". The specifics of the motive codes of biographical plays about the artist implement the so-called autonomous "artist complex": the protagonists are non-standard, non-trivial, extraordinary bright personalities, capable of unpredictable actions and multi-layered play. Finally, V. Gerasymchuk's innovation is the involvement of dramatic genres in the system of motives and heroes of plays, that is, the culturological intertext in dramatic discourse works on one of the deepest and most conservative levels – genre.

The figurative resources that V. Gerasymchuk emphasizes in his biographical dramas are presented separately. Not all of them are relevant for dramatic practice, some of them are introduced from different, including non-artistic, genres belonging to different cultural epochs - so the figurative system of the cycle acquires depth and stereoscopicity, and artistic models - universality and potential for further replication.

The concept of the hero reproduces antagonistic and non-antagonistic biographical protagonists, rethinks and modernizes the traditional myth models of the epic hero, trickster, twin heroes, creates a new model of "hero-discourse". Parallel biographical stories are unfolded in the construction of the text or insert constructions (plots, texts, discourses) are abundantly used. Authenticity, close to everyday life and the needs of the average person, is prominent in the selection of details. The tone of the finals is dominated by death, emotional trauma, predicting the thorny path of the heroes. The protagonists of the series "Plays about the Greats" incorporate into their biographies and texts various cultural and social codes, often inspired by further cultural reception, which significantly expands the scope of precedent texts of a play and creates additional intertextual meanings.

Finally, V. Gerasymchuk's modern biographical drama is distinguished by the author's presence in it at various textual levels - from the epigraph or preface to the voice, actor or autointertextuality, which testifies to the creation of this playwright's own biographical narrative.

Particular attention is paid to the genre features of V. Gerasymchuk's dramatic work (modernization of hagiographic, martyrological and neo-evangelical genres, expansion of the genre structure of parallel biographies). The playwright actively works with various proto-genres, and not only dramatic: in the field of his rethinking fall "prophetic literature", evangelical genres, apocrypha, hagiography, martyrology, patristic, parallel biographies, dual mythology, fiction, epistolary, diaries, diaries cycles, anthologies, as well as the actual dramatic genres in the chips of heroic, historical, biographical, modernist and postmodern drama. In the situation of crisis relations of modern Ukrainian intellectual drama and modern Ukrainian theater, theatrical energy finds another channel of "realization" - exclusively at the level of plays with imaginary director, actors, audience, mass scenes, and finally - with a whole imaginary theater programmed textually.

Key words: culturological intertext, signals of precedent texts, biographical drama, archetypal complex of the artist, parallel biographies.

ОСНОВНІ ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових наукових виданнях України

1. Каспич Г. Біблійні мотиви трагедії «Розп'яття» Валерія Герасимчука. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. мол. вчен. Дрогобицького дер. пед. ун-ту ім. І. Франка / ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 24. Т. 1. С. 97–102. (ISSN 2308-485).

2. Каспич Г. Жанрова природа драматургічного циклу В. Герасимчука «П'єси про великих». Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. пр. (філол. науки). Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. С. 74–79.

3. Каспич Г. Мотивні коди митця та мистецтва у драматургічних творах Валерія Герасимчука. Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: науковий збірник. Серія філологічна. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім. І. Огієнка, 2019. Вип. 16. С. 257–263.

4. Каспич Г. Творчість Валерія Герасимчука в контексті системних та інтертекстуальних пошуків новітньої української драматургії. Закарпатські філологічні студії. Ужгород: УНУ, 2019. Вип. 11. Т. 2. С. 97–102.

5. Каспич Г. Традиційний біографічний образ та його сучасне опрацювання у драматургії Валерія Герасимчука. Філологічний дискурс: зб. наук. пр. Хмельницький, 2019. Вип. 9. С. 99–110.

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях

6. Каспич Г. Біблійна сюжетика як історія: апокрифічні та альтернативні версії (за п'єсою Валерія Герасимчука Розп'яття): колективна монографія. Historia Interpretacja Reprezentacja. IV. Gdansk 2016. С. 271–278. (ISBN 978-83-64706-28-8).

Статті, які додатково відображають наукові результати дисертації

7. Каспич Г. Інтертекстуальна специфіка сучасної української драматургії. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. «Філологія». Одеса, 2019. № 41. С. 32–35.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ І. ОБҐРУНТУВАННЯ ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ» У КОНТЕКСТІ ДОСВІДУ БІОГРАФІЧНОЇ ДРАМИ..	21
1.1. Інтертекстуальна природа естетичного досвіду: культурологічний інтертекст як літературознавча проблема	21
1.2. Інтертекстуальність як стратегія сучасної української драматургії....	36
1.3. Творчість Валерія Герасимчука у контексті системних та інтертекстуальних пошуків новітньої української драматургії.....	44
1.4. Біографічна драма в аспекті культурологічної інтертекстуальності...	54
Висновки до першого розділу	61
РОЗДІЛ ІІ. МОТИВНИЙ КОМПЛЕКС ЦИКЛУ «П'ЄСИ ПРО ВЕЛИКИХ».....	63
2.1. Христологічні мотиви – матеріал для творчої полеміки та «паралельних Євангелій».....	63
2.2. Гра з античною історією та міфологією	76
2.3. Мотиви драматургічного осмислення українського культурного пантеону	84
2.4. Мотивні коди Митця та Мистецтва	98
Висновки до другого розділу.....	111
РОЗДІЛ ІІІ. ОБРАЗНА СИСТЕМА БІОГРАФІЧНИХ ТА КВАЗІБІОГРАФІЧНИХ П'ЄС ПРО МИТЦЯ У ДІАЛОЗІ З КУЛЬТУРНОЮ ТРАДИЦІЄЮ.....	114
3.1. Традиційний біографічний образ та ресурси його сучасного опрацювання	114
3.2. Авторські художні моделі протагоністів біографічної драми.....	126
3.3. Сегментація протагоніста – маркер постмодерної концепції біографічної драми.....	142

3.4. Біографічний інтертекст на тлі багатоярусної літературної інтертекстуальності.....	149
Висновки до третього розділу.....	163
РОЗДІЛ IV. ЖАНРОВІ МОДЕЛІ ЖИТТЄПИСНОЇ ДРАМИ У ЦИКЛІ «П'ЄСИ ПРО ВЕЛИКИХ»: ЛІТЕРАТУРНІ ПРЕТЕКСТИ, ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЖАНРОВІ ВЕРСІЇ, ЖАНРОЛОГІЧНЕ НОВОТВОРЕННЯ	165
4.1. Агіографічні та новоевангельські жанри.....	165
4.2. Жанри «паралельних життєписів»	174
4.3. Жанри – творчі історії.....	182
4.4. Жанрові моделі «текст для театру» і «театр як текст»: метадрама та текстовий метатеатр.....	191
Висновки до четвертого розділу.....	196
ВИСНОВКИ	198
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	204
ДОДАТКИ.....	230
А. Список опублікованих праць за темою дисертації	230
Б. Відомості про апробацію результатів дисертації	231

ВСТУП

Актуальність дослідження. Валерій Назарович Герасимчук – сучасний український письменник, що працює і в поезії, і в прозі, і в драматургії, а драматургічний його доробок уже сьогодні є яскравою і самостійною сторінкою вітчизняної сценічної літератури і містить понад чотири десятки самобутніх п'єс. Тексти В. Герасимчука друкувалися у провідних українських журналах – таких як «Вітчизна», «Київ», «Дніпро», дійшли до читацької аудиторії у книжках «Сповідь», «П'єси про великих», «Пьесы о великих», «Избранное: Поэзия, драматургия и проза», «Плач скрипок», «Репін», посіли чільне місце в Мережі Інтернет, були поставлені в Україні, Канаді, Польщі та США.

Літературний процес, на думку О. Чиркова, «розпадається на множинність окремих письменницьких процесів, які й є свідченням неурегульованості, стихійності й спонтанності першого. У творенні саме такого літературного процесу головна і визначальна роль належить створюючим особистостям, а не літературним течіям, напрямам, стилям чи жанрам» [243, с. 192-193].

Разом з тим сучасною літературною критикою драматургічні твори В. Герасимчука належним чином не поціновані, то ж годі говорити про літературознавство, адже жодного цілісного літературознавчого погляду на драматургію В. Герасимчука поки, на жаль, не запропоновано. Ще 10-15 років тому українське літературознавство взагалі свідомо оминало сучасну українську драматургію, вдаючи, що її просто не існує. Зараз ситуація докорінно змінилася: у монографіях О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, В. Гуменюка, Л. Залеської Онишкевич, О. Когут, О. Хороба, М. Шаповал, дисертаціях Н. Веселовської, М. Гуцол, Н. Мірошніченко, Л. Сидоренко, А. Скляр, Ю. Скибицької, О. Хомової, О. Цокол, а також у чисельних статтях і рецензіях доведено її колосальний естетичний потенціал

та запропоновано адекватні сучасній драматургічній літературі інтерпретаційні підходи.

Проте навіть монографії, присвячені українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття, нерідко не обирають доробок В. Герасимчука матеріалом навіть спорадичного літературознавчого аналізу. Виняток тут становить хіба що праця О. Бондаревої «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання», в якій і приділено чільну увагу циклу Валерія Герасимчука «П'єси про великих». Проте авторку цієї книги цікавив не стільки В. Герасимчук як оригінальна творча постать, гідна окремого дослідження, скільки загальні закономірності динаміки української драматургії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст., у якій і було вписано стислий аналіз окремих п'єс цього драматурга, тому дослідниця слушно наголосила, що, поза сумнівом, «П'єси про великих» – це «доволі об'ємний доробок, що взагалі вартує на окреме дослідження» [25, с. 225]. Від часу виходу монографії О. Бондаревої цикл «П'єси про великих» поповнили щонайменше п'ятнадцять п'єс, чотирнадцять з яких об'єднані новаторською жанровою структурою – біографічним романом у п'єсах. Таким чином цикл переріс у відкриту авторську серію. Відтак актуальність стереоскопічного аналізу драматургічного циклу «П'єси про великих» Валерія Герасимчука не викликає сумнівів, адже цей цикл цікавий з точок зору різних моделей сучасної драматургічної біографії, способів оприявлення культурологічного інтертексту, тенденцій до автоінтертекстуальності та ще багатьох формально-змістових компонентів.

«Нижня» межа сучасних літературознавчих методологій (таких як герменевтика, рецептивна естетика, теорія інтерпретації тощо), на думку М. Васькова, «починається там, де закінчується культурно-історична школа» [37, с. 24]. Сьогодні при розмаїтті сучасних літературознавчих підходів до аналізу певних естетичних єдностей було би не дуже правильно просто

здійснити формозмістовий опис матеріалу, тому вважаємо за потрібне проінтерпретувати цей естетично вартісний доробок В. Герасимчука в аспекті культурологічного інтертексту, оскільки саме в інтертекстуальних практиках вбачаємо колосальний потенціал практичного аналітизму, якого потребує сучасна гуманітарна рефлексія.

Теоретико-методологічною базою дослідження слугують насамперед сучасні інтерпретації інтертекстуальності як в Україні (О. Астаф'єв, Н. Беляєва, І. Біла, Л. Біловус, Г. Бітківська, Є. Васильєв, О. Гальчук, С. Гатальська, І. Гринишина, В. Гусєв, Р. Дзик, М. Ігнатенко, А. Ільків, М. Кірячок, Т. Марченко, Г. Матковська, І. Мегела, І. Набітович, Д. Наливайко, С. Негодяєва, Н. Нечаєва, О. Павленко, С. Петровська, В. Просалова, П. Рихло, О. Сінченко, М. Сорока, М. Ткачук, М. Шаповал, А. Шистовська), так і за її межами (Р. Нич, Н. П'єге-Гро, І. Смирнов, Н. Фатєєва). Перелічені дослідники спираються на фундаментальні праці з теорії інтертексту Р. Барта, В. Вельша, Г. Гадамера, Ш. Гривеля, Ж. Дерріда, У. Еко, Ж. Женетта, Ю. Крістевої, Ю. Лотмана, М. Ріффатера, М. Фуко та інших зарубіжних літературознавців. Для розуміння специфіки драматургічного дискурсу як такого ми звернулися до праць А. Арто, Е. Барба, Е. Бентлі, В. Головчинер, Н. Іщук-Фадєєвої, А. Карягіна, О. Клековкіна, А. Козлова, Н. Корнієнко, Г. Лужницького, Б. Мельничука, Д. Стайна, М. Полякова, Б. Чупасова. На українському ґрунті теоретичні проблеми сучасної драматургії у її зв'язках з культурною традицією розробляють О. Бондарева, Є. Васильєв, Т. Вірченко, В. Гуменюк, В. Даниленко, І. Зайцева, Л. Залеська-Онишкевич, Н. Корнієнко, Н. Мірошніченко, Т. Свербілова, Л. Скорина, С. Хороб, О. Чирков, М. Шаповал тощо. Для нас будуть актуальними їх базові положення, так само візьмемо до уваги загальний досвід аналізу драматургічних текстів як структур особливого типу (Е. Бентлі, О. Бондарева, Л. Борисова, Д. Вакуленко, Є. Васильєв, Н. Висоцька, А. Гайдаш, Г. Гачев, С. Гончарова-

Грабовська, А. Домашнєв, Л. Дем'янівська, І. Зайцева, А. Зорницький, Н. Іщук-Фадєєва, Д. Капелюх, О. Клековкін, О. Когут, Ю. Корзов, О. Красильникова, Н. Кузякіна, Г. Липківська, Н. Малютіна, Г. Мережинська, Н. Прозорова, М. Роздольський, М. Самсонова, Г. Семенюк, В. Халізов тощо).

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Тему дисертації «Поетика української драматургії 20–30-х рр. ХХ ст.» затверджено Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 3 від 01.04.2010 р.). Дисертація у період аспірантури виконувалася як складова частина комплексної наукової програми «Мова, література, переклад: від дескриптивних до системно-структурних досліджень» (номер державної реєстрації 0111U007698) Київського університету імені Бориса Грінченка. Роботу доопрацьовано та обговорено на кафедрі української літератури Вінницького державного педагогічного університету ім. М. М. Коцюбинського. Уточнено тему дисертації Вченою радою Вінницького державного педагогічного університету ім. М. М. Коцюбинського (протокол № 5 від 20.11.2019 р.).

Мета роботи – дослідити специфіку культурологічного інтертексту драматургічного циклу Валерія Герасимчука «П'єси про великих» як системи з чіткими параметрами внутрішньої ієрархії на рівнях мотивного комплексу, образної реалізації та жанрових моделей.

Для досягнення цієї мети необхідно розв'язати цілу низку конкретних дослідницьких **завдань**:

- проаналізувати специфіку категорії «інтертекст» у сучасній літературознавчій та культурологічній рецепції, застосувати її до сучасної біографічної драми;
- обґрунтувати літературознавчу категорію «культурологічний інтертекст» та проваріювати її валідність на великому текстовому масиві;

- з'ясувати загальну та вузьку специфіку інтертекстуальних паралелей у драматургічному циклі В. Герасимчука «П'єси про великих», опрацьованому цілісно;
- розглянути оформлення конкретних інтертекстуальних стратегій в активі цього драматурга;
- виявити пріоритетні тактики опрацювання культурологічного матеріалу у досліджуваних п'єсах;
- простежити, як у драматургічних жанрах інтертекстуальний рівень перетворюється на метатеатральний.

Об'єкт дослідження – драматургічний цикл Валерія Герасимчука «П'єси про великих» та його літературно-критична, театральна і літературознавча рецепція. Тут слід зауважити, що кордони цього циклу на сьогодні ще лишаються відкритими, і навіть сам драматург по-різному визначає перелік п'єс, що входять до нього. Так, до збірки «П'єси про великих», що вийшла 2003 року, було включено десять текстів: «Андрей Шептицький», «Поет і Король, або Кончина Мольєра», «Цикута для Сократа», «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея», «Окови для Чехова», «Помилка Сервантеса», «Приборкування... Шекспіра!», «Кохані Бетховена і коханки Паганіні», «Душа в огні (Довженко)», «В облозі саламандр». Традиційно саме їх розглядають у межах цього циклу. Водночас у книзі «Плач скрипок» 2013 року цикл «П'єси про великих» В. Герасимчук вже маркує як «авторську серію» і долучає до неї драму «Репін і Яворницький», яка пізніше буде доповнена і перероблена. Драму «Розп'яття» та її скорочену версію – «моновиставу» «Розп'яття, або Марія біля Хреста» драматург до циклу не відносить, хоча аналіз довів, що художньо ці тексти вповні корелюють з іншими п'єсами циклу. Відносно новий твір-цикл «Репін», визначений автором як «історичний роман», до якого увійшли 14 п'єс – творчих історій про картини Іллі Рєпіна («Бурлаки на Волзі », «Паризьке кафе», «Хресний хід », «Портрет Мусоргського», «Портрет Стасова », «Іван

Грозний», «Вечорниці», «Толстой на оранці», «Запорожці», «Портрет Третьякова», «Чорноморська вольниця», «Гайдамаки, або Освячення ножів», «Гопаку», «Портрет Званцевої »), було надруковано 2017 року, коли формування тексту дисертації було в цілому завершено. Відтак про цей цикл, який є продовженням роботи автора над «П'єсами про великих», у дисертації згадано лише принагідно, а аналізу з-поміж включених до нього текстів піддано виключно надруковану раніше п'єсу «Репін і Яворницький», яка у роман «Репін» вже увійшла як доопрацьована п'єса «Запорожці».

Предмет дослідження – трансформації інтертекстуальних драматургічних стратегій в залежності від задуму, концепції і жанрової природи драматургічного твору, а також у зв'язку з провідною авторською інтенцією, специфікою образних ресурсів та жанровим полем того чи іншого тексту.

Методи дослідження. У дисертації використано низку методів, а саме: елементи *біографічного* та *культурно-історичного* методів – в опрацюванні жанрової специфіки біографічної драми, її образних ресурсів та їх генологічних витоків; *компаративний* – у порівнянні різних текстів циклу «П'єси про великих» з іншими драматургічними творами та прецедентними текстами; *структурно-функціональний* та *структуральний аналіз* – у дослідженні внутрішніх структурних компонентів окремих п'єс, тематичних реєстрів, циклу як цілісної структури; прийоми *синтезу* й *узагальнення* – в обґрунтуванні категорії «культурологічний інтертекст» та висновках, окремі тактики *семіотики*, *рецептивної естетики* та *контекстуального аналізу* – в аналізі семіотичного різновиду драматургічної біографії, інтертекстуальних практик В. Герасимчука та виявленні нових акцентів прецедентних текстів.

Наукова новизна одержаних результатів. Цикл В. Герасимчука «П'єси про великих» розглянуто як структурно-художню цілісність, із застосуванням системно-структурних критеріїв – відтак заповнено певну лакуну у вивченні сучасного літературного процесу та його репрезентантів.

Вперше запропоновано, обґрунтовано та проварійовано на досліджуваному драматургічному матеріалі літературознавчу категорію «культурологічний інтертекст». Новим компонентом «метатеатральна біографія» *доповнено* класифікацію драматургічної біографії, запропоновану О. Бондаревою. *Набули подальшого розвитку* ідеї впливу інтертекстуальності на жанри, зокрема, у драматургії. *Удосконалено* рівні аналізу біографічної драми як особливої форми міжкультурної та внутрикультурної комунікації.

Практичне значення роботи випливає з її презентативного характеру, бо її результати стануть в нагоді дослідникам української драматургії кінця XX – початку XXI століть, можуть бути використані у викладанні сучасної української літератури, спецкурсах з української драматургії та історії театру, прислужитися для написання наукових робіт і укладання драматургічних антологій.

Апробація основних положень дисертації. Результати наукового дослідження висвітлено у доповідях на щорічних аспірантських наукових конференціях кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, 2010, 2011, 2012 рр.), Наукових конференціях Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса «Художня культура і політика. Актуальний діалог» (Київ, 2008 р., участь у дискусії) та «Біографічний канон в українській драматургії: pro і contra» (Київ, 2008 р., участь у дискусії), III Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: кордони герменевтики, рецептивної поетики, теорії інтерпретації» (Київ, 2011, доповідь «Жанр П'ятого Євангелія у драмі Валерія Герасимчука «Розп'яття»)), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Літературно-мистецька генерація кінця XIX – початку XX століття. Родина Рильських» (Київ, 2011 р., доповідь «Доба Рильського у драматургії Валерія Герасимчука (за п'єсою «Душа в огні (Довженко)»)), II Всеукраїнській науковій конференції «Літературні контексти XX століття» (Вінниця, 2011 р.,

доповідь «Сакралізація біографічного образу в п'єсі «Андрей Шептицький» В. Герасимчука»), IV Міжнародному науковому симпозиумі «Література-Театр-Суспільство» (Херсон, 2011 р., доповідь «Біографічний інтертекст на тлі багатоярусної літературної інтертекстуальності (на матеріалі драми В. Герасимчука «Поет і Король, або Кончина Мольєра»)), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Митрополит Андрей Шептицький в релігійно-церковному і громадсько-культурному житті України» (Івано-Франківськ, 2015 р., доповідь «Христологічні проєкції образу Андрея Шептицького у драматургічному доробку В. Герасимчука»), VII Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 2016 р., доповідь «Ідентичність митця і ретрансльованого тексту у біографічному циклі «П'єси про великих» В. Герасимчука»), XI Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: Полівекторність сучасного світу (людина, рух, простір, час)» (Київ, 2018 р., доповідь «Обґрунтування категорії «культурологічний інтертекст»)), X Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: моделі, матриці, категорії» (Київ, 2019 р., доповідь «Сегментація протагоніста у творчості Валерія Герасимчука»), а також у закордонній Міжнародній науковій конференції «HISTORIA. INTERPRETACJA. REPREZENTACJA» (Польща, Гданськ, 2016 р., заочна участь, доповідь «Біблійна сюжетика як історія: апокрифічні та альтернативні версії (за п'єсою Валерія Герасимчука «Розп'яття»»)).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 7 одноосібних публікаціях, із яких – 5 у фахових виданнях України, 1 – зарубіжна публікація (Польща).

Структура і обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел (261позиція). Загальний обсяг дослідження – 233сторінки, у т. ч. 193 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ І

ОБҐРУНТУВАННЯ ПОНЯТТЯ

«КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ»

У КОНТЕКСТІ ДОСВІДУ БІОГРАФІЧНОЇ ДРАМИ

1.1. Інтертекстуальна природа естетичного досвіду: культурологічний інтертекст як літературознавча проблема

Інтертекстуальність як іманентну рису сучасної літератури та літературно-художнього дискурсу вже понад три десятиліття вивчають багато українських дослідників (О. Астаф'єв, Н. Беляєва, І. Біла, Л. Біловус, Г. Бітківська, Є. Васильєв, О. Гальчук, С. Гатальська, І. Гринишина, Р. Дзик, М. Ігнатенко, А. Ільків, М. Кірячок, Т. Марченко, Г. Матковська, І. Мегела, І. Набітович, Д. Наливайко, С. Негодяєва, Н. Нечаєва, О. Павленко, С. Петровська, В. Просалова, П. Рихло, М. Сорока, М. Ткачук, М. Шаповал, А. Шистовська тощо). Звісно, українська теоретико-літературна інтерпретація інтертекстуальності постала на вагомому методологічному підґрунті, закладеному у роботах М. Бахтіна, Р. Барта, Л. Белленбаха, Х. Блума, У. Броїха, П. Ван ден Хевеля, М. Гловінського, Ш. Гривеля, М. Грессе, С. Загера, Ж. Женетта, Дж. Б. Конте, Ю. Крістевої, Р. Лахман, Ю. Лотмана, Р. Нича, Л. Перрон-Муазес, М. Пфістера, Н. Пьєге-Гро, М. Ріффатера, І. Смирнова, Ф. Соллерса, Умберто Еко, С. Хольтіуса, Н. Фатєєвої та інших учених. Немає потреби вкотре наводити відому класифікацію Ж. Женетта, цитовані майже у кожній праці, присвяченій інтертекстуальності, міркування М. Бахтіна чи Ю. Крістевої, проте назріває необхідність уточнення різних типів інтертекстуальності не у її формальних площинах (тут параметри виписані літературознавством і семіотикою дуже чітко), а на рівнях особливостей її змісту, семантики та подеколи прагматики у літературних текстах та художніх дискурсах.

Прочитання конкретного тексту «на тлі низки творів, між якими існують генетичні зв'язки» [82, с. 32], сприйняття його як «ідеального явища, своєрідного невичерпного джерела культурної спадщини, з якого автор бере будівельний матеріал для своїх творів» [100, с. 115], суттєво розширює інтерпретаційний потенціал художнього тексту, закладає у його рецепцію безліч додаткових можливостей, які не завжди інтенціонально передбачалися автором: діалог або полілог текстів і знаків створює додаткові модули сприйняття, які можуть бути як загальними, яскраво явленими (вловлюються більшістю читачів та інтерпретаторів), так і суто індивідуальними (акценти, які розставляє окремий інтерпретатор із непересічною загальнокультурологічною підготовкою).

Р. Дзик вказує, що багатоплановість терміна «інтертекстуальність» «успадкована від багатозначності самого поняття «текст». Варіювання розуміння тексту в жодному разі не ставило його під сумнів як осердя інтертекстуального аналізу» [91, с. 1]. У контексті системного аналізу категорію «інтертекстуальність» потрактовує С. Негодяєва: вона зауважує, що у будь-яких визначеннях інтертекстуальність – це насамперед «вихід за межі тексту», комплекс «текст – тексти – система» [178, с. 302]. Проте «теза, що текст або дискурс не є цілком замкненим цілим», як раз, на думку С. Гатальської, призводить не лише до «інтертекстуальності», але й до «інтердискурсивності», відтак спричиняє «радикальну ревізію самого поняття тексту»: «представлена у формі ремінісценцій-відгомонів, інтертекстуальність не виявляє себе як скам'янілий шар, похований у просторі тексту. Вона, навпаки, виступає як засновок породження й динамізації тексту» [55, с. 301].

Матеріал сучасної української драматургії, зокрема, творчий доробок одного з її гідних репрезентантів Валерія Герасимчука, наштовхують на міркування, що інтертекст у змістовому плані може бути охарактеризований на широкому культурологічному тлі, що при цьому задаються певні

формальні параметри (тип героя, особливості кроскультурного діалогізму, редукція прецедентних текстів, їх «розколювання» на набір «мікросигналів» або «мікрознаків» тощо). Адже «сучасне прочитання літературного твору неможливе без врахування феномену інтертекстуальності та орієнтації на широкий діапазон претекстів як літературного, так і іншого планів» [19, с. 343]. Тож беремо на себе ризик запропонувати поняття «культурологічний інтертекст», виокремити його складові, проваріювати їх на відносно цілісному драматургічному доробку та обґрунтувати закономірність такого інтертекстуального різновиду у сучасній драматургічній практиці.

Усі визначення терміну «інтертекстуальність» коливаються в діапазоні «від широкого – безмежний культурно-семіотичний текстовий універсум, фрагменти якого взаємодіють між собою, до вузького – системи маркерів-актуалізаторів, свідомо залучених автором до структури тексту, з метою актуалізації міжтекстових зв'язків» [167]. Різницю між «широким» та «вузьким» підходами до інтертекстуальності М. Фока пояснює наступним чином: «в широкому сенсі інтертекстуальність постає як теорія безмежного тексту, де будь-який текст є інтертекстом, а у вузькому сенсі інтертекстуальністю наділені тільки ті тексти, що мають конкретні відсилання до попередніх текстів, тобто автор цілком свідомо вводить у свій текст фрагменти з інших текстів, усвідомлюючи, що читач зрозуміє його» [222, с. 43]; дослідниця віддає перевагу саме свідомому введенню автором фрагментів інших текстів до свого твору, тобто, вузькому тлумаченню інтертекстуальності. С. Петровська, навпаки, за аналогією з лотманівським постулатом «культура – колективний інтелект» намагається представити літературу як «колективний текст», а історію літератури – як «своєрідні цикли, принципово відкриті за своєю природою (тематично і стилістично)»: їхню циклічність підтримує діалог текстів [190, с. 306].

На думку Т. Динниченко, широковживаний термін «інтертекстуальність» у наш час застосовується у різних значеннях: «це і

засіб аналізу художнього твору (у вузькому сенсі), і прояв специфіки існування літератури (у широкому сенсі), і відображення світовідчуття і самовідчуття сучасної «постмодерної» людини (у загальнофілософському сенсі)» [93, с. 10]. Як бачимо, дослідниця акцентує на додатковому модусі інтертекстуальності для митця доби постмодерну, коли фрагментарність та цитатно-колажне мислення стають базовими елементами його сутності.

У спробі обґрунтувати поняття «культурологічний інтертекст» ми міркуватимемо у широкому діапазоні базової категорії інтертекстуальності, хоча, скажімо, В. Просалова акцентує, що «широка» категорія не позбавлена вразливих моментів (відсутність понятійних кордонів; ототожнення окремого твору з інтертекстом культури; нівеляція текстових меж і розчинення тексту у міжтекстовому просторі) [197, с. 8]. Проте, якщо брати до уваги лише вузьку систему «маркерів-актуалізаторів», варто говорити про певні операції аналітичних «розщеплень» у розкладанні аналізованого художнього тексту на окремі рівні, мікрорівні та міжтекстові зв'язки, етап же синтезу та збирання інтерпретованого тексту до купи при такому підході майже відсутній. Натомість широкий підхід уможливорює цілісне нове бачення текстового потенціалу, яким інтерпретований текст «приростає» у процесі аналізу.

М. Юрій наголошує, що при звертанні до великих, надзвичайно складних організованих текстів (на зразок «культурно-історичної епохи» як ціннісно-змістової єдності чи «історії національної культури» в цілому) важко переоцінити роль інтертекстуальної методології, «у тому числі виявлення різних форм діалогічної співвіднесеності гетерогенних і часто різночасних культурних текстів, спроектованих один на одного. У цьому випадку національна культура як ціле (чи культурна історія) постає як інтертекст, що складається з алюзій, метафор, стилізацій, явної чи прихованої полеміки, вторинної і наступної інтерпретацій і реінтерпретацій текстів, пародіювання, наративу «чужого» тексту, колажу безлічі текстів в одному, їх

багаторазового дзеркального відображення один в одному» [254]. Якщо ми будемо аналізувати певний період розвитку української драматургії, пов'язаний з іменем і творчістю конкретного драматурга, то обов'язково братимемо до уваги великий сегмент поняття «культурно-історичної епохи», отже, знову ж таки потребуватимемо «широкого» потрактування категорії інтертекстуальності, коли доведеться вдаватися до «розкриття зовнішніх зв'язків тієї чи іншої сукупності літературних явищ, а також зв'язків окремих компонентів різних літературних феноменів, дослідження їх структурної і системної єдності» [190, с. 321].

Логічно, що «для будь-якого дискурсу характерною є гетерогенність, наявність «Іншого» як неодмінна умова діалогізму тексту-висловлювання» [167], що «сенс висловлювання можна повністю реалізувати лише в акті комунікації» [117, с. 109]. При широкому інтертекстуальному аналізі «Інший» – це не тільки персонаж, письменник або інокультура: це може бути інша точка зору героя, автора або читача; інший інтерпретаційний акцент; інше звучання вже давно хрестоматійних образів, символів або знаків; зрештою – можливість щоразу іншого прочитання одного і того ж тексту одним і тим самим інтерпретатором.

«Кроскультурний діалог» Н. Нечаєва вважає однією з домінантних рис інтелектуальної прози (переконані, що і драмі це притаманно також). На її думку, залучення письменником «чужого тексту» до власних творів має на меті «підключення до світового культурного контексту» та посилення індивідуальної позиції автора [179]. Знову ж таки, у сучасній драматургічній практиці кроскультурний діалог не завжди відбувається між двома конкретними епохами, творами, знаками, авторами: найчастіше сучасний драматург виступає одним із учасників діалогу, який він веде з усією світовою культурою, репрезентованою системою тих знаків і кодів, які близькі виключно цьому індивідуальному митцеві.

А. Шистовська вводить категорію «інтертекстуальні практики прочитання тексту» та прагне довести, що інтертекстуальність будується головним чином на читацьких асоціаціях та інтерпретаційно-рецептивних здібностях, тобто, читач, здатний впізнати відголоски інших текстів, розриває автономію художнього твору та зміщує фокус від самоцінності останнього в бік його унікальної інтерпретації [251].

По суті, у драматургії ми маємо справу з ускладненою системою прочитання інтертекстуальних інтерпретацій: автор – читач – дослідник тексту – театральні інтерпретатори тексту. Для решти жанрів остання ланка, як правило, відсутня.

Першим «практиком» унікальної інтерпретації відселекціонованих відголосків інших текстів виступає автор тексту, письменник (у нашому випадку – драматург), який за власною логікою або інтуїцією та на власний розсуд відібрав близькі йому «чужі» тексти або ж просто створює текст, який без видимих цитувань активно перегукується з широким текстом культури. На це звертає увагу О. Сінченко: «Одна із тенденцій у розумінні автора, точніше, його ролі, зводиться до розуміння активної позиції автора, до його креативної функції у тексті. Така позиція відрізняється від тих поглядів, які постулюють всеохопність авторської позиції, вона швидше вказує на певну функцію автора в дискурсивній ролі тексту» [210, с. 11].

Другою ланкою інтертекстуальних практик прочитання тексту виступає читач, який помічає / не помічає марковані письменником «чужі» знаки і коди, чим, власне, і задається його читацька модель сприйняття тексту. Погоджуємося з О. Сінченком, що «цитатність зумовлює потребу в такому читачеві, який би мав змогу упізнавати її, тому постмодерністська література зорієнтована не на сугестивність і чуттєвість читача, а на читача-інтелектуала, як того, хто зможе розкрити цитатну структуру тексту» [210, с. 51].

Проте це ідеальна ситуація, а реальну картину функціонування багатьох творів сучасної інтелектуальної літератури В. Гусев описує значно мінорніше: «якщо залишити осторонь універсальні комунікативно-теоретичні поняття та від ідеального читача повернутися до реального, емпіричного, то стає зрозумілим, що він далеко не завжди готовий прийняти роль співавтора та, всупереч думкам Р. Барта, Ж. Дерріда та Ж.-Ф. Ліотара, не поспішає, долаючи «епістеміологічну невпевненість» та «комунікативні складнощі», зайнятися поєднанням різноманітних симулякрів, фікцій, прихованих цитат, знаків, що виникають у постмодерному тексті» [85, с. 171]. Так само Я. Поліщук фіксує «радикальну зміну суспільного запиту щодо культури» на тлі того горизонту читацьких очікувань, який оформився у 1990-ті роки і вивів на порядок денний модули розважальні (запити масової літератури та пристосування митців під смаки масового читача) та пізнавальні (насамперед, раніше табуйовані зони сексуальності, хвороб, соціально маргінальних явищ): «Ані література вже не спроможна виконувати функцію проводиря і ментора, ані читач не хоче сприймати письменство у такій ролі» [194, с. 214].

Ще складніше говорити про масового та/або підготовленого читача, коли питання стосується сучасної української драматургії, оскільки сучасний український театр не виводить її на кін як актуальну розмову про сьогодення, а жанр у значенні «рід» літератури, являючи собою «законну категорію рецепції» [143, с. 185], вже багато в чому програмує, чи будуть його тексти читати взагалі.

Третєю суттєвою ланкою у цьому ланцюжку стає дослідник тексту (автор передмови, літературний критик, літературознавець, виконавець, ілюстратор тощо), після знайомства з доробком якого читач може повернутися до тексту і «перепрочитати» його у зовсім іншому ключі. На унікальну роль дослідника текстів вказує Н. Астрахан: «Інтерпретаційна модель літературного твору проявляє рецептивно-комунікативну природу

останнього, оскільки твір може існувати лише у процесі зорієнтованого на читача авторського творення та зорієнтованого на читача читацького відтворення, які перетинаються саме в зоні інтерпретаційної моделі літературного твору» [7, с. 20]. С. Ковпик зазначає, що п'єсу, «як і будь-який інший твір художньої літератури, спочатку треба читати» [138, с. 121], і хоча зрозуміло, що драматургічний твір має апелювати до театру, проте без читача та інтерпретаторів і тут не обійтися, «оскільки на зміну класичній літературознавчій концепції приходять нові способи прочитання тексту, зокрема прочитання в ключі інтертекстуальності, яке показує, що тексти не є цілними, а будуються як плетиво, де кожне волокно взяте з єдиного універсуму, у межах якого містяться тексти міфів, історії, філософії, культури, то разом із цим прочитанням приходить і нова аксіологічна ієрархія, де орієнтація на оригінальність і новизну зміщується на інший рівень» [250]. Постать інтерпретатора, читача, глядача при такому прочитанні висувається на передній план, тож автор тексту повинен закладати у нього механізми активізації або привернення уваги, інтелектуальні чи словесні провокації, миттєвості зупиненої уваги або смислової ретардації, нагнітання смислів, алюзивність, а також підсилювати власний авторський голос: «Будь-яке резонування творчої волі реципієнта з потенціями тексту, будь-яка перебудова «текстового інтер'єру», будь-яке перепланування і модернізація початкової форми, яку отримує читач, виявляється не чим іншим, як обов'язковим життєствердженням її, а також її автора в духовно різноманітному світі» [238, с. 339]. В ідеальному, гранично вдалому варіанті інтерпретації дослідник-філолог може перетворити ім'я письменника на знак літератури або ширше – культури.

Драматургічна практика ще більше тиражує ланцюг інтерпретацій – до нього долучаються режисер, актори (бо «кінцевим продуктом театру є вистава» [10, с. 3], та й семіотична теорія драми «виходить із драми як твору, статус якого вона досягає лише у виставі» [11, с. 114]), а також весь арсенал

невербальних сценічних засобів: «виникаючи в системі трансляції культури і мови, значення отримують одночасно й вторинну форму існування у «знаннях значення», які фіксують різні способи їх вживання» [168, с. 15]. У нашому випадку це стосуватиметься інтермедіального перекладу тексту п'єси на мову тексту вистави або іншого сценічного дійства. Щоправда, «драма як твір мистецтва й без сцени може досягти своєї естетичної мети», – зауважує М. Роздольський і продовжує думку: «Але правда й те, що добра драма, яка передовсім відповідає вимогам акції, надається до сценічної вистави й неначе створена для неї, бо драма має показувати, а годі уявити собі зображення без сцени. Проте як раз на сцені розвивається драма в цілій своїй красі, сцена підносить ефект драми» [203, с. 24].

Для обґрунтування поняття «культурологічний інтертекст» важливою є категорія «прецедентні тексти». Звернімо увагу на її формалізацію у працях видатного лінгвіста Ю. Караулова: «Назвемо прецедентними – тексти, (1) значущі для тієї чи іншої особи у пізнавальному та емоційному сенсах, (2) такі, що мають надособистісний характер, тобто, достеменно відомі і широкому оточенню певної особи, включаючи її попередників та сучасників, і, зрештою, такі, (3) звернення до яких відтворюється неодноразово у дискурсі конкретної мовленнєвої особистості» [121, с. 216]. Вчений наголошує, що знання прецедентних текстів маркує приналежність до певної епохи та культури, а незнання їх, навпаки, позначає відторгнення від цієї культури. Однією з ключових властивостей прецедентних текстів Ю. Караулов вважає їх реінтерпретованість: «як правило, вони переступають рамки словесного мистецтва, де органічно виникли, втілюються в інших видах мистецтв (драматичній виставі, поезії, опері, балеті, живописі, скульптурі), стаючи тим самим фактом культури у широкому сенсі слова та набуваючи інтерпретації у нових і нових поколінь. Причому жанрові переходи тут можливі найнеочікуваніші» [121, с. 217].

Також важливо, що різниця між звичайними та прецедентними текстами визначається способами існування та колообігу текстів у суспільстві. Ю. Караулов називає три таких способи, причому перші два маркують і звичайні, і прецедентні тексти, а третій – лише прецедентні:

1) натуральний: текст у первісному вигляді доходить до читача як прямий об'єкт сприйняття, розуміння, переживання, рефлексії;

2) вторинний: або трансформація вихідного тексту в інший вид мистецтва, знову ж призначений для безпосереднього сприйняття, або ж вторинні роздуми щодо вихідного тексту, представлені у критичних та літературознавчих (мистецтвознавчих) статтях, рецензіях, дослідженнях;

3) семіотичний: звернення до оригінального тексту дається натяком, відсиланням, ознакою, і у такий спосіб до процесу комунікації включається або ж увесь текст, або співвідносні із ситуацією спілкування чи масштабнішою життєвою подією окремі його фрагменти; у цьому випадку весь текст чи його фрагменти виступають як цілісна одиниця означення [121, с. 217].

Лише третій спосіб – семіотичний – має особливу мовленнєву природу – «не тільки соціальну, не психологічну головним чином, а переважно лінгвосеміотичну», – наголошує Ю.Караулов, підкреслюючи, що у дискурс мовленнєвої особистості прецедентний текст рідко вводиться цілком, а завжди лише у згорнутому, стислому вигляді – переказом, фрагментом або ж натяком – семіотично [121, с. 218].

Більшість сучасних літературознавців віддають перевагу інтенції «потракувати інтертекстуальність як загальнокультурний модус оновлення духовної спадщини в процесі літературної рецепції» [20, с. 9-10], і для такого оновлення роль прецедентних текстів важко переоцінити. Проте в епоху постмодернізму суттєво трансформується власне розуміння тексту, завдяки чому явище інтертекстуальності, на думку Т. Динниченко, набуває статусу універсального всеохопного поняття: «оскільки література і історія,

суспільство і людина стали розглядатися як текст, то людська культура стала сприйматись як єдиний «інтертекст», що, у свою чергу, служить претекстом для будь-якого нового тексту» [93, с. 11]. Також видозмінюється сприйняття ролі та суб'єктності письменника, і, оскільки «інтертекстуальність вбирає в себе як позасвідомі, так і свідомі процеси взаємозв'язку між текстами», то і автор не може свідомо обирати її природу, виступаючи, як доводить О. Сінченко, «медіумом міжтекстових стосунків»: «він як конструктивний чинник тексту – занурений у текст і поза текстом не існує. Його мислення є інтертекстуальним, бо складене із різних часток кліше, прибраних як оригінальне бачення» [210, с. 48-49].

При цьому дослідники по-різному тлумачать наукові моделі інтертекстуальності. «Конкретний зміст концепта «інтертекстуальність», – наголошує Л. Біловус, – істотно видозмінюється залежно від теоретичних і філософських висновків, якими керується в своїх дослідженнях кожен учений. Спільним для всіх є постулат, що будь-який текст є «реакцією» на попередні тексти» [20, с. 27]. Як бачимо, дослідниця не протиставляє ідеї М. Бахтіна та Ю. Крістевої/Р. Барта, як це нерідко відбувається у подальших студіюваннях інтертекстуальності.

Так, В. Просалова розрізняє дві модифікації інтертекстуальної взаємодії: суб'єктно-об'єктну, «яка виникла внаслідок засвоєння ідеї М. Бахтіна про діалогізм», і об'єктно-об'єктну, що «пов'язується зі смертю автора, тобто із загибеллю суб'єкта» та розвиває ідеї Ю. Крістевої та Р. Барта [197, с. 5-6]. Водночас М. Шаповал наполягає, що «існує розмаїття теоретичних підходів до цього явища, серед яких умовно можна виділити три групи: 1) прагматичну, яка об'єднує всі моделі інтертекстуальності, що походять від ідей Ф. де Соссюра; 2) діалогічну, що охоплює моделі, пов'язані з бахтінською традицією; 3) еволюційну, яка випрацьовує ідеї Празької семіотичної школи та школи Ж. Женетта» [250].

Дуже часто літературознавці не розводять поняття «текстові запозичення», «інтертекстуальні елементи», «діалог текстів», «діалог культур», використовуючи їх як абсолютні синоніми. Причину цього пояснює М. Шаповал: «Конкретні форми інтертекстуальних елементів настільки різноманітні за розмірами, концентрованістю, функціями, що дослідники літературного тексту переважно схильні їх не виділяти, але деякі види текстових запозичень уже мають власну аналітичну традицію. Окремо вивчають запозичення мотиву, топосу, запозичення сюжетної схеми чи композиції, популярним об'єктом інтерпретації є транзитивний герой літературного твору» [250]. Н. Корнієнко йде далі, називаючи використання культурних цитат «проявом парадоксальної поведінки художньої культури на межі рівноваги, в якій присутня як тяглість традиції, так і відверті ознаки нестабільності». Внесення до фактури тексту в його семіотичному сприйнятті різних «чужих фрагментів», з позиції Н. Корнієнко, «само по собі змінює матерію першооснови і спонукає до нових смислообразів» [147, с. 107].

Попереднє міркування М. Шаповал, згідно з яким об'єктами літературного наслідування регулярно виступають мотиви, топоси, сюжетні чи композиційні схеми і транзитивні герої, важливе для нас у вибудові структурної логіки дисертації. На жаль, у цьому міркуванні не фігурують літературні жанри, які теж періодично переосмислюються та ретранслюються у процесі розвитку літератури.

Наприклад, сучасна українська драматургія активно звертається до жанрових кліше посвятницької містерії, жертвового ритуалу, шкільної драми, євангелій, агіографії, паралельних життєписів та багатьох інших жанрових різновидів, актуальних для української та світової літературної практики. Відтак, доповнивши жанровим складником схематичне бачення М. Шаповал, ми вбачаємо логіку у послідовному аналізі мотивних комплексів, образної системи (насамперед концепцій/моделей героїв) та

жанрових особливостей досліджуваного творчого доробку Валерія Герасимчука. При цьому абсолютно поділяємо тезу М. Шаповал, що «інтертекстуальність, як здатність художнього твору формувати свій власний зміст за допомогою відсилань до інших текстів та інших знакових систем, є цікавою моделлю прочитання та інтерпретації артефактів у найширшому міждисциплінарному полі, а її інструментарій може ефективно застосовуватися у багатьох галузях гуманітаристики, що відповідає викликам інтегративної парадигми сучасної науки» [250].

Також варто взяти до уваги інноваційну модель інтертекстуальних параметрів художнього твору, наведену С. Негодяєвою. До таких параметрів дослідниця відносить:

- 1) *транстекстуальні та світоглядні коди* (««код» як ключ до способу розшифровування тексту є складовим елементом «субкоду» культурного»): будь-які прояви «тексту в тексті», явлені через мотиви, сюжети, фрагменти, образи, стилізації, жанрові сколи, ритмоструктуру, художню мову;
- 2) *види інтертекстуальності*:
 - *генетичний*: винятково прото- й архітексти, які сприяли виникненню художнього твору;
 - *інтенціональний*: спланований і усвідомлений автором;
 - *іманентний*: «визначений самим літературним твором»;
 - *рецепційний*: виявлений через різноманітну рецепцію різними сприймачами твору;
- 3) *авторська та читацька позиції*: «інтертекстуальні надбудовні площини, крізь призму яких треба розглядати існування інтертексту» [178, с. 303].

Враховуючи, що українська культура і література загалом (драматургія і театр зокрема) історично формувалися на перетині кількох світів, культур та макротекстів (між православним, католицьким та мусульманським світами

у релігії, між європейською ліберальною та російською або австро-угорською тоталітарними аксіологічними системами, між автохтонною та привнесеними пракультурами, у полі мовної референційності/нереференційності тощо), маємо неодмінно враховувати прикордонний характер самої культури та її артефактів, оскільки «серед безлічі національних і регіональних, історично і типологічно диференційованих культур світу особливе місце займають культури, для яких феномен «порубіжності», будучи послідовно інтеріоризованим, стає атрибутом не тільки культурного контексту, але і самих текстів культури», «конститутивною властивістю, що пронизує всі рівні, форми, аспекти, значеннєві структури, семантику, динамічні характеристики тощо, включно до історії цієї культури як цілого. Такі культури цілком знаходять статус прикордонних і виявляються в контексті інших культурних систем, що володіють якісно визначеною специфікою, маргінальними або такими, що знаходяться в стані культурного, соціального і цивілізаційного позазнаходження (термін М. М. Бахтіна, уживаний ним стосовно інших явищ – естетичних, етичних, теоретичних тощо)» [254].

У таких культурах інтертекст обов'язково має яскраве культурологічне забарвлення, що дозволяє нам запропонувати категорію «культурологічний інтертекст» та проваріювати її на досить об'ємному емпіричному матеріалі. Адже «дослідження новітніх, недостатньо науково відрефлексованих процесів потребує належної літературознавчої термінології», – наголошує Є. Васильєв у фундаментальній праці, присвяченій жанрам сучасної драматургії [36, с. 12]. Поділяємо його позицію та спробуємо обґрунтувати на термінологічному рівні специфіку культурологічного інтертексту, бо розуміємо, що «дефініції мають вирішальне значення в історичних дослідженнях, оскільки, перш ніж визначити, які матеріали залучати до дискусії, слід окреслити межі предмету» [29, с. 122].

Як робоче пропонуємо наступне визначення:

Культурологічний інтертекст – система внутритекстових елементів, наділена інтертекстуальними властивостями, акценти всередині якої мають наступну формозмістову специфіку:

- 1) алюзивні формати домінують над власне текстовими запозиченнями;
- 2) алюзії ширші, ніж діалогічна форма епох/ культур/ стилів/ жанрів/ письменників/ текстів;
- 3) обов'язкові проекції на сучасні культурні, риторичні, буттєві коди;
- 4) нагнітання хрестоматійних або прецедентних, широко визнаваних «знаків» і «кодів»;
- 5) стислі, компактні «сигнали» прецедентних текстів;
- 6) так чи інакше актуалізований образ автора;
- 7) мікс прецедентних текстів;
- 8) головний персонаж – медіатор між культурами, текстами, аксіологічними моделями, відповідно, він наділений рисами переходовості;
- 9) акцентація риторичних фігур і риторичного поетичного синтаксису;
- 10) автоінтертекст власного біографічного досвіду як семіотичного «перепрочитання» еталонних культурних авторитетів;
- 11) спосіб створення мотивного комплексу тяжіє до певної жанрової матриці;
- 12) новий жанр розвивається як інтертекстуальне переосмислення ретроспективної жанрової проекції.

Ще І. Фізер пропонував потрактовувати літературні явища «з перспективи синтетичного поєднання їхньої текстуальної наявності та їхнього понятійного осмислення» [220, с. 162]. Отже, запровадження категорії «культурологічний інтертекст» щодо драматургічних практик уможливилює конкретизацію смислових та формальних прийомів, які

служують типовим базовим арсеналом сучасних драматургів в естетичній роботі із попередніми культурними кодами.

1.2. Інтертекстуальність як стратегія сучасної української драматургії

Українська драматургія кінця XX – початку XXI століття веде постійний діалог з національною та світовою культурною традицією, апелюючи як до знакових, так і до менш відомих текстів, митців, художніх практик, соціальних та культурних контекстів. Нерідко її тексти містять системні елементи подвійного кодування – тобто, розраховані як на пересічного «споживача», так і на яскравого інтелектуала, здатного вловлювати актуалізовані або ретрансльовані культурні алюзії, відчувати «мікроелементи» неназваних текстів, і навіть через обважніле культурним досвідом сприйняття включатися в інтерпретаційну гру, стаючи новим «співтворцем» драматургічного тексту.

Інтертекстуальність, – переконана М. Шаповал, – сьогодні претендує «посісти ключове місце серед комунікативних стратегій сучасної культури» [250]; С. Петровська наголошує на суттєвому посиленні комунікативного аспекту інтертексту у сучасній літературній та літературознавчій практиці [190, с. 312]; на думку В. Просалової, саме інтертекстуальність визначає художній текст «як поєднання численних інших текстів чи їх фрагментів, сполучення непоєднуваного, іноді парадоксального, що призводить до невичерпності й непередбачуваності авторських варіацій» [197, с. 4]; для Т. Динниченко очевидно, що «концепція інтертекстуальності вивела на поверхню глибинні «вічні питання»: існування і розвитку культури, культурної пам'яті та еволюції людства, свідомого і несвідомого у творчості і сприйнятті художніх творів» [93, с. 11]. Водночас Н. П'єге-Гро вважає, що інтертекстуальність не можна розглядати ані як наслідування, ані як філіацію: «йдеться не стільки про запозичення (цитати завжди поза лапками),

скільки, насамперед, про несвідомі і ледь вловимі сліди. Якщо визначити інтертекстуальність саме так, то вона не вимагає ані наслідування тих чи інших творів минулого, ані міжтекстових відсилань, проте передбачає принципову рухомість самого письма, що транспонує попередні чи нинішні висловлювання» [198].

Подібні варіації програмують гнучкість та еластичність дослідницького простору, оскільки відбуваються суттєві трансформації самого матеріалу, з яким працює сучасний літературознавець: «література все рішучіше пориває з життєвою реальністю, втрачає свою «міметичну референційність» (вислів Дж. Х. Міллер. – *Л.Б.*), заглиблюється в самопізнання і шукає джерел розвитку вже всередині себе. Утворюється широке поле метапоетики, яке стирає межі між власне художніми і науково-філологічними жанрами» [20, с. 7]. Філологічний «третій» текст – «інтерпретанта» (М. Ріффатерр) виконує особливу функцію – нерідко він здатен виявляти у творі ті приховані шаблі, які автор не закладав інтенційно, а читач не відчув інтуїтивно.

Філолог-інтерпретатор, виявивши прихований потенціал художнього тексту, категоризує його у ціннісні концепти, накладаючи різні рівні абстрактності на категоріальні дихотомії, які «відображають внутрішній і зовнішній світи та об'єкт і його оцінювану властивість» [241, с. 27]: через цю реалізовану функцію у сучасному літературознавстві актуалізуються ідея «інакшості» та принцип «іншого», які, у слушних міркуваннях В. Галич, «допомагають представити текст як багатшарове явище, висвітлити в ньому відношення одного і багатьох, одиничності і множинності» [51, с. 14]. На думку О. Бондаревої, «драматурги, які подають не лише репліковану біографію письменника, а й супроводжують свої розмисли текстуальними відсиланнями до його художніх творів, потрапляють у надскладну ситуацію розрізнення «голосів» біографічно реального та естетичного суб'єктів і організації цих двох субтекстів у певний ряд драматургічних взаємин» [25, с. 192].

Якщо в царині дослідження прози та поезії інтертекстуальні практики опрацьовуються літературознавцями стабільно і ґрунтовно (В. Антофійчук, О. Астаф'єв, А. Волков, О. Гальчук, Л. Гетьман, Т. Динниченко, Д. Затонський, Н. Ліхоманова, Д. Наливайко, І. Набітович, Н. Науменко, І. Нікітіна, А. Нямцу, Т. Пашняк, В. Просалова, П. Рихло, О. Штепенко та багато інших), то для драматургії проблема інтертекстуальності, на думку Є. Васильєва, «належить до найменш розроблених», оскільки драматургічні тексти «приваблюють увагу дослідників інтертекста у набагато меншій мірі, ніж тексти прозові та поетичні» [34]. Приймаючи цю тезу Є. Васильєва, зазначимо, що у працях О. Бондаревої, М. Гуцол, О. Когут, Н. Малютіної, М. Шаповал, та, зрештою, і самого Є. Васильєва драматургічному інтертексту вже приділено чималу увагу. О. Бондарева розглядає перехід документалізму в інтертекстуальність у творах сучасної української драматургії, пропонує концепцію транзитивного героя сучасної української драми та активно працює з її найширшими претекстами, М. Гуцол фіксує, як сучасна українська література обирає за основу традиційні сюжети і образи, О. Когут звертається до архетипних сюжетів і образів з позицій психоаналітичної теорії; Н. Малютіна впевнено працює у царині драматургічної інтертекстуальності та інтермедіальності, М. Шаповал розглядає дериваційні, жанрові та наративні стратегії інтертекстуальності у сучасній українській драматургії [25, 86, 87, 139, 140, 247-250].

І. Гринишина і Т. Марченко звертають увагу, що «дуже багато західноєвропейських та українських письменників інтерпретують жанрові структури, мотиви, образи своїх авторитетних попередників, не відкидаючи досвіду, але й не будучи слухняними продовжувачами» [82, с. 32]. По суті, дослідницями запропоновано універсальний шлях аналізу інтертекстуальних ресурсів конкретного твору через: 1) мотивні коди, 2) образну специфіку та 3) жанрові структури. Відповідно, ми скористаємось цим алгоритмом у вибудові логіки аналізу емпіричного драматургічного матеріалу.

Для нас також важливі зауваги В. Марка, що стосуються специфіки аналізу драматургічних творів: «Серед найхарактерніших рис, що визначають специфіку драматичних творів, важливі насамперед ті, що народжуються на перехресті слова і дії, а саме: взаємодія мовлення персонажів і автора (ремрки), єдність слова і вчинків персонажів, майстерність їхніх діалогів і монологів, розвинутість конфлікту, рух дії, динаміка сюжету, майстерність мовленнєвих характеристик дійових осіб, розкриття важливих життєвих ситуацій» [166, с. 233].

Сучасний драматургічний процес, як і всі його тексти, важко уявити поза різними проявами інтертекстуальності. Одна із питомих моделей власне драматургічної інтертекстуальності – коли один текст у певному обсязі, зберігаючи сюжет або мікросюжет, потрапляє всередину п'єси, стає її вставним конструктом та інспірує структуру «театру в театрі». На сцені також доволі рельєфно сприймаються інші різновиди інтертекстуальних прийомів – стильові алюзії, цитатні ремінісценції, жанрові та сюжетні матриці, діалоги культур та епох. «Текст усередині іншого тексту може створювати чи модифікувати шкалу «реальний-фікційний», «дійсний-умовний», а також «природний-штучний», констатуючи відповідні опозиції або ж знімаючи їх» [20, с. 32], проте інтертекстуальна природа сучасної української драматургії виходить за межі подібних опозицій.

Оскільки далеко не всі п'єси зазнають сценічного втілення і не можуть розраховувати на довге сценічне життя, українські драматурги В. Босович, Я. Верещак, О. Гончаров, О. Миколайчук, Неда Неждана, О. Чирков, Л. Чупіс та багато хто ще нерідко перетворюють свої тексти на свідому літературну гру, розраховуючи у першу чергу на підготовленого, обізнаного з певним регістром літературних творів читача, для якого не треба писати розлогі коментарі. «Зазвичай автор, розраховуючи на підготованого читача, намагається такого коментування не давати, особливо якщо йдеться про загальновідомі цитати і прецедентні тексти, до яких іде відсилання» [250].

Так, яскравою інтертекстуальністю насичені п'єси «Іконостас України» В. Вовк, «Рукавичка» В. Діброви, «Мені тісно в імені твоєму» Т. Іващенко, «Третя рота» О. Клименко, «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» О. Лишеги, «Ассо та Піаф, або Ще один тост – за Мермоза!» О. Миколайчука, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої, «Доки море перелечу» В. Фольварочного, «Бідолашний Гамлет» О. Чиркова, «Сподіватись» Ю. Щербака та багато інших драматургічних текстів, чим, власне, розбивається «міф про неінтелектуальність української літератури» [232]. Відтак «найширший літературний дискурс розглядається сучасними драматургами як своєрідна міфологічна система, придатна для гри та інтерпретації через сформованість власного асоціативного поля, а безліч новітніх драматургічних текстів починає орієнтуватися на елітарного реципієнта, здатного декодувати ті чи інші ігрові стратегії в опрацюванні літературних міфів», – зазначає О. Бондарева [25, с. 272-273]. Проте найновіші дослідники розвивають ідею інтелектуальної інтертекстуалізації драми далі, поширюючи її не тільки на рівень власне текстів, але й на жанрову креацію.

«У драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть процес інтертекстуалізації є... потужним, сказати б, тотальним. Інтертекстуальність сучасної драми призводить не лише до збігів і сходжень двох текстів чи двох авторів, але й до створення нових оригінальних жанрових форм», – наголошує Є. Васильєв [36, с. 187]. Він же зауважує, що «до проблем, пов'язаних із жанротвірними процесами, в останні десятиліття висунулась також метадрама та метатеатральність» [36, с. 12].

Для дослідження сучасної української драматургії особливого значення набуває саме вивчення її оновленої жанрової системи з урахуванням того, що «чистих жанрів» у сучасній художній практиці вже давно майже не існує, а позиція «текст як донор» стає ключовою для потрактування постмодерного прозописьма.

Нормативні драматичні жанри (комедія, трагедія, власне драма, фарс та інші) у драматургії також уже давно не функціонують як повноцінні формозмістові одиниці, натомість всі жанрові кордони стають рухомими та взаємопроникними. Відтак традиційна теорія жанрів перестає працювати на такому матеріалі, і виникає необхідність нової дослідницької оптики. Наприклад, Д. Чик пропонує до жанрів, які не вкладаються у традиційно-нормативні рамки, застосовувати синергетичний підхід: «Поняття «жанрової системи» у призмі синергетики передбачає нове розуміння системи – утворення елементів, які перебувають між собою у складних взаємозв'язках. Як відомо, саме революційний відхід від розуміння системи як замкнутої множини елементів до розгляду системи як відкритої структури дозволив вченим по-новому оцінити загальні закономірності функціонування явищ і процесів у площинах різних наук... Розгляд жанрових систем у художній літературі із застосуванням такого нового методологічного осмислення дозволить дати відповідь не лише на питання щодо особливостей структури, але й стосовно відкритості жанрів та їхньої здатності до сприймання зовнішніх та внутрішніх впливів» [242, с. 24-25].

І кілька позицій щодо кордонів терміну «сучасна драматургія», які на сьогодні є доволі розмитими. Так, М. Шаповал [248] як сучасну розглядає майже всю драматургію ХХ і початку ХХІ століть, у поле її аналізу як «сучасні» потрапляють п'єси у діапазоні від класиків І. Кочерги, Я. Мамонтова, М. Куліша до В. Діброви, О. Росича, В. Сердюка, О. Ірванця, Л. Чупіс, Неди Нежданої та інших справді сучасних авторів різних творчих поколінь. Водночас більшість дослідників сучасної драматургічної літератури (О. Бондарева, Л. Бондар, Н. Веселовська, Т. Вірченко, М. Гуцол, О. Когут, Н. Малютіна, Н. Мірошніченко, Ю. Скибицька, А. Скляр, Л. Сидоренко, О. Хомова, О. Цокол) у даному контексті ведуть мову про драматургію, нижньою хронологічною межею для якої є 80-ті роки ХХ століття, а верхньою – поточний рік.

Проте від початку XXI століття цей період стає все тривалішим, тож поступово пересувається і нижня його межа. Так, в одній із найсвіжіших теоретичних праць, присвячених сучасній драматургії, Є. Васильєв засвідчує, що «під сучасною драматургією (якій має відповідати англomовний термін *contemporary drama*) ми розуміємо світову драматургічну практику упродовж останніх десятиліть, починаючи з 1991 року» [36, с. 13], мотивуючи цю точку відліку глобальними геополітичними змінами у світовому контексті – насамперед розпадом Радянського Союзу та ще кількома співмірними подіями: «Розпад СРСР та утворення на його теренах п'ятнадцяти незалежних держав, крах соціалістичної системи в Європі, фактичний розпад країн Югославії та початок воєнних дій між її колишніми республіками, кінець протистояння двох наддержав і двох систем, завершення Холодної війни, війна у Перській затоці, – усі ці події глобального геополітичного значення не могли не вплинути і на розвиток світової культури, у тому числі драми і театру» [35, с. 5].

О. Бондарева відлік сучасної драматургії маркує 1980-1990-ми роками (на її думку, драматургія готувала розпад тоталітарної держави та знетронення її культури, підриваючи соцреалістичний канон зсередини) і вважає, що верхня її межа лишається відкритою та рухомою, а саму сучасну драматургію розглядає як ревізію «внутрішніх естетичних резервів всеохопного концепту «Театр» і семантичних полів, пов'язаних з його внутрішнім наповненням» [25, с. 454].

Дослідниця виокремлює різні стратегії авторефлексії художньої літератури, через які в сучасній українській драматургії проявляє себе інтертекст: «українські драматурги кінця XX – початку XXI ст. повертають драматургічним текстам рафінований літературоцентризм, який закріплюється через різні алюзивно-ремінісцентні принципи: а) через гру з традиційними сюжетами і вічними образами («Помилка Сервантеса» В. Герасимчука, «Осінь у Вероні», «Заповіт цнотливого бабія» А. Крима), їх

апокрифічне переосмислення; б) гру з діахронним дискурсом тривалих літературних рецепцій «традиційних структур» («Заповіт цнотливого бабія» А. Крима, «Помилка Сервантеса» В. Герасимчука, «Дванадцята ніч, зіграна акторами далекої від Англії країни, які ніколи не знали слів Шекспіра» В. Клименка); в) завуальоване дистанціювання від літературних претекстів, використання їх естетичних кодів в інших семантичних площинах («Блонді та Адольф» З. Сагалова); г) авторську гру новітніх драматургів з відомими біографічними міфами видатних письменників через полеміку з їх творчістю («Не вірте добродію Кафці!» З. Сагалова, «Поганські святі (Лев і Левиця)» І. Коваль). Вона ж звертає увагу на те, що «у новітніх п'єсах нерідко домінує семіотичний контекст креативної життєвої поведінки» [25, с. 196], і у такий контекст як раз вписуються всі біографічні п'єси В. Герасимчука.

Фактично, як зауважує Л. Сидоренко, «Олена Бондарева підкреслює постмодерний характер авторефлексії літератури – гру, іронію, змішування кодів, відверту інтертекстуальність, деміфологізацію і, одночасно, повернення до настанов модернізму, актуалізованого саме сучасною українською літературою, особливо до створення нового міфу, елітарності, уваги до фігури митця» [206, с. 3]. Також вартує на увагу спостереження Л. Бондарук, що «художній текст як варіант культурної трансформації все частіше наповнюється універсальними структурами, серед яких міфопоетичні, архетипні, символічні посідають провідне місце й уже не розглядаються як елементи долітературної архаїки, а навпаки, як структурні елементи індивідуального й колективного несвідомого, а отже, як структурні елементи літературної системи» [27, с. 295]. По суті, Л. Бондарук вказує на різні рівні культурологічного інтертексту та механізми його функціонування у літературному тексті.

Предметом окремого дослідження може бути аналіз того, як у сучасних українських п'єсах працює культурологічний інтертекст у тих складових, які виокремлені у попередньому підрозділі. Є чимало авторів, творчість яких на

сьогодні вже може бути проаналізована монографічно, з використанням новітньої літературознавчої методології, і драматург Валерій Герасимчук – безумовно, один із них.

1.3. Творчість Валерія Герасимчука у контексті системних та інтертекстуальних пошуків новітньої української драматургії

Наприкінці 1970-х – 1980-х рр., як зазначає О. Бондарева, «в українській драматургії на хвилі потужного документального струменя зароджуються засади інтертекстуалізму та міжтекстової полемічної комунікації, які розвиватимуться наприкінці 80-х та у 90-ті рр. ХХ століття» [25, с. 58]. Т. Черкашина у площині між «документалізмом» та «інтертекстуальністю» в українській літературній традиції вбачає ще одну питому тенденцію, яку маркує терміном «непрямий документалізм» [240, с. 270], коли документальна основа та певні реалії встановлюються у художньому тексті опосередковано.

Зрозуміло, що інтертекстуальність притаманна не лише драматургії, а всім родовим і жанровим різновидам сучасної літературної практики. «Інтертекстуальність є іманентним елементом полістилістики постмодерністського роману (а також одним з провідних концептів сучасного художнього мислення загалом), що відзначається різноманіттям визначень, типологій і форм, та виконує у тексті різноманітні функції: спосіб конструювання тексту; підсилення змісту твору шляхом введення в текст актуалізованих раніше думок, ідей, образів; творення унікальної літературно-культурологічної площини тексту; перетин, взаємопроникнення та гармонійне співіснування багатьох вимірів існування людства в межах одного текстопростору», – наголошує М. Кірячок [133].

На відносну обмеженість ретрансльованих сучасною літературою текстів вказує Л. Біловус: «Парадоксально, але експлікація зв'язків між

текстами не посилює «поліфонічності» і «багатоголосся» тексту, а лише виявляє, що щойно створений текст обертається навколо дуже обмеженого і замкнутого кола текстів, на які він посилається» [20, с. 36]. Популярність інтертекстуальності не тільки у авторів, але й у читачів В.Просалова пояснює тим, що «інтертекстуальність характеризує світовідчуття сучасної людини, яка живе у світі текстів» [197, с. 5].

Розглядаючи драматургічний доробок В. Герасимчука, врахуємо, що «з точки зору автора інтертекстуальність – це спосіб генези власного тексту і постулювання власного поетичного «Я» через складну систему відношень опозицій, ідентифікацій та маскувань з текстами інших авторів. Аналогічно можна говорити про автоінтертекстуальність, коли при породженні нового тексту ця система опозицій, ідентифікацій та маскування діє вже в структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатовимірність його «Я»» [20, с. 38]. В. Герасимчук у циклі «П'єси про великих» намагається створити власну систему відношень з біографіями та творчістю кожного зі своїх протагоністів, при цьому вдаючись до несхожих жанрових експериментів, напрацьовуючи оновлення вже відомих форм літературної біографії та навіть реінтерпретуючи власні драматургічні твори.

По суті, написання драматургічних біографій яскравих креаторів драматург робить справою свого письменницького дослідництва і головною творчою інтенцією, власним «естетичним мотивом» [191, с. 149], наявним у структурі його духовного життя і письменницького покликання. На яких читача і глядача при цьому орієнтується драматург? – На абстрактних і доволі умовних, на інтелектуалів, «які прагнуть віднайти у мистецтві не зразки розтину і деструктивних тенденцій, не плоди безмірного експериментаторства, яке культивується як єдино можливий шлях, а високі моральні орієнтири, філософські тлумачення і надзвичайного рівня культурне месіанство» [25, с. 225]. Розмову з інтелектуалами драматург реалізує як через авторську інтенцію, так і через потужний культурологічний

інтертекст. «Закономірно виникає питання, чому культура прагне до виховання нелінійного сприйняття? Чи не свідчить це про якийсь загальний духовний процес, який так активно заперечують самі постмодерністи, всередині якого ми перебуваємо і який намагаємося збагнути, щоб діяти у ньому адекватно, з-поміж іншого, чи це не процес самозбереження, повернення розбещеного масовою культурою читача до сутності художнього твору, до його прихованого порядку, який уже розгортає не автор, а реципієнт?» [160, с. 105].

Погодимося з В. Просаловою, яка у дослідженнях окремих творів і авторів вважає вузьку модель інтертекстуальності набагато продуктивнішою, аніж широку: у теоретичних вимірах вузької моделі проглядає «розпізнавана, свідомо маркована автором взаємодія» [197, с. 8], і такий принцип аналізу буде виправданим в оптиці окремих п'єс, прийомів чи жанрів, але на рівні узагальнень все одно виникне необхідність звернення до широкого потрактування інтертекстуальності, а в контексті театральних одиниць – навіть і інтермедіальності.

Тексти циклу «П'єси про великих» В. Герасимчука присвячено знаковим постатям історії, філософії, літератури, музики, малярства, тобто, всі їх персонажі – це історично реальні особи, наділені власною відносно відомою біографією, вже запрограмовані на певне сприйняття читачем або глядачем. Про специфіку сприйняття таких персонажів писав Ю. Караулов: «Включення у референтну (антиреферентну) групу історичної особи, великого діяча культури минулого, широко відомого автора прецедентних текстів в цілому є зрозумілим і виправданим. Таке розширення кола осіб, залучених автором дискурсу (оповідачем) до обговорення як повсякденних життєвих ситуацій, так і всезагальних питань суттєво збагачує ідейно-проблемний зміст твору, нарощує його духовний заряд, збільшує впливову естетичну та етичну потужність. Той же ефект дає і введення персонажу художнього твору до складу референтної групи тієї чи іншої мовної

особистості. Різниця лише в тому, що ім'я персонажа прецедентного тексту наділено потенційною метафоричністю більшою мірою, ніж ім'я конкретної історичної особи. Так, ім'я Дон Жуана легше могло би використовуватися у непрямому значенні, ніж ім'я Ларошфуко. Проте умовою входження у референтну групу має бути повна відсутність метафоричності у власного імені, що сприяє посиленню ілюзії достеменності, реальності відповідної особи» [121, с. 228].

Як драматург В. Герасимчук віддає перевагу інтертекстуальним набуткам біографічної драми. Осмислюючи специфіку останньої, Є. Васильєв наголошує, що «теоретики драми (Б. Брехт, О. Чирков, В. Головчинер) відзначають два її жанрові типи». Перший він називає «аристотелівською», або «закритою» драмою, яка «розкриває характери персонажів через їхні вчинки. Такій драмі притаманна фабульна будова з необхідними при цьому атрибутами – зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У такому типі драми зберігається хронологія подій і вчинків героїв на відносно обмеженому просторі». Другий жанровий тип драми маркований як «неаристотелівська», або «відкрита» драма: «в її основу покладено синтетичне художнє мислення, коли до драматичного роду активно проникають епічні чи ліричні елементи, створюючи враження міжродової дифузії. Це характерно як для драматургії минулого (театри Кабуки і Но, «Перси» Есхіла), так і для драматичної творчості сучасності (Б. Брехт, Н. Хікмет, М. Куліш, Є. Шварц, Е. Йонеско)». В середині другого різновиду дослідник розрізняє епічну та ліричну драму: «якщо в даному жанровому типі домінують епічні елементи, то така драма називається епічною. Притаманними їй елементами можуть бути умовність, інтелектуалізація змісту, активне втручання письменника в дію. Епічна драма яскраво представлена у творчості Б. Брехта, Є. Шварца, С. Третьякова, Х. Байєрля, Б. Стейвіса, Н. Хікмета, Ф. Дюрренматта, М. Куліша тощо. У ліричній драмі автор виносить у центр зображення внутрішній світ героїв. У

ній помітну роль відіграють ліричні елементи, значно посилюються естетичні функції умовності, деформуються часові та просторові параметри, складнішою стає композиція, домінують асоціативні зв'язки (п'єси Лесі Українки, М. Метерлінка, О. Блока, М. Цвєтаєвої тощо)» [33, с. 52].

О. Когут, розглядаючи сучасні біографічні п'єси, задається питанням: а чим, власне, виступає автобіографічний сюжет – симулякром біографії чи новітньою міфологією? [140, с. 299]. Проте відповідь на це питання у її монографії так і лишається відкритою.

Показово, що цикл «П'єси про великих» В. Герасимчука є доволі складним для літературознавчої рецепції, оскільки у центрі кожної драми опиняється «видатна історична чи культурна постать, чий земний шлях є подвижницьким і гідним осмислення, але чий образ у подальших рецепціях зазнав певної міфологізації і став сприйматися майже на рівні штампу чи стереотипу» [25, с. 225].

Дослідники різних аспектів художності сучасної української драматургії нерідко оминають драматургічний доробок В. Герасимчука, беручи до уваги очевидно «простіші» художні тексти, вже піддані науковій рефлексії: апеляції до текстів цього драматурга ми не знайдемо, наприклад, у працях про сучасну українську драму Н. Веселовської, М. Гуцол, Д. Капелюха, Л. Сидоренко, Ю. Скибицької, А. Скляр [40, 86, 118, 207, 208, 211, 212]. У контексті рецепції біблійних тем і сюжетів до його творчості звертається О. Цокол, беручи до уваги тексти «Андрей Шептицький» та «Розп'яття». У її дисертації також збірку «П'єси про великих» згадано у контексті яскравих подій в українській драматургії [237, с.18], драми «Андрей Шептицький» і «Розп'яття» актуалізовано в аналізі текстової стратегії гри з біблійними текстами і сюжетами [237, с. 29], ідентифіковано окремі особливості віршованих драм Валерія Герасимчука [237, с. 42], а також побіжно вказано на іронічний підтекст п'єси «Вибори біля панелі» [237, с. 134]. Цю ж п'єсу докладно і фахово проаналізовано у монографії

Т. Вірченко у контексті інтертексту Помаранчевої революції, проявленого у сучасній українській драмі: дослідниця послідовно ілюструє, як глобальним політичним конфліктом інспірується локальний родинний конфлікт [46, с. 164-170].

Схожа і реакція на творчість Валерія Герасимчука у дисертації Н. Мірошніченко (сучасного драматурга Неди Нежданої): вона звертає увагу на біографічні п'єси Герасимчука переважно у контексті руйнування радянського біографічного канону та реабілітації табуйованих постатей української історії (тут йдеться про драму «Андрей Шептицький») [173, с. 142, 157] та лише побіжно заторкує загальний вектор розвитку біографічної драми, в основу якої покладено «життєписи культових постатей української та інших європейських національностей» (очевидно, йдеться і про цикл В. Герасимчука «П'єси про великих», хоча жодна з цих драм, окрім «Андрея Шептицького», дисертанткою не названа, решта п'єс циклу відсутня і у списку використаних джерел) [173, с. 212]. Це доволі дивна ситуація, адже драматурги добре знайомі особисто і знають творчість одне одного. Також звертаємо увагу на відсутність філологічного аналізу п'єс Герасимчука у згаданих дисертаціях.

Значно більше драматургічних текстів Валерія Герасимчука привертають увагу О. Хомової [230]: у поле її розмислів потрапляють п'єси «Андрей Шептицький», «Поет і король, або Кончина Мольєра», «Окови для Чехова», «Цикута для Сократа», «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея». Дослідниця на матеріалі циклу «П'єси про великих» виокремлює іманентні риси біографічної драми, які дозволяють письменникові «заглиблюватись у психологію героїв, працювати розкуто і спокійно, уникати штучарства і надмірних експериментів, адже споживач такої драматургії буде, як правило, людиною витонченою, інтелігентною і ерудованою, якій видатні імена багато про що говорять» [229, с. 243]. Такими рисами О. Хомовій бачаться: «експлуатація відомої та передбачуваної емоційності, закладеної в самому

біографічному матеріалі», «надійний прихисток відомого імені» та «єдиний культурний код» [229, с. 243]. Проте далеко не всі названі тексти підпадають докладному аналізу. Здебільшого в обох розвідках йдеться про сюжетні перипетії (при цьому неодноразово наголошено на сухості та інформативності сюжетів, отже, абсолютно не сприйнято підтекст), зауважується стильова обмеженість текстів (системні драматургічні пошуки В. Герасимчука О. Хомова постійно низводить виключно до неореалізму), лише зрідка увага звертається на поетику (тут декларуються одноманітність і статичність поетикальної форми та наближеність до драми для читання), стосовно образів головних персонажів дослідниця теж позбавлена літературознавчого оптимізму (так, зародки характеру вона побачила з усього циклу лише у «Трагедії Нобеля і драмі Хемінгуея») [229, с. 243-252]. При такій загальній дослідницькій тональності не дивно, що О.Хомова у підсумку стверджує: «ці п'єси, актуальні, злободенні вчора, сьогодні вже тематично, проблематично значною мірою застаріли» [231, с. 13–14], а естетичні досягнення драматурга таким аналізом практично знівельовані.

Є. Васильєв текстами В. Герасимчука «Приборкування... Шекспіра!» та «Помилка Сервантеса» у монографії «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» ілюструє такі сучасні драматургічні тенденції, як «метадраматичність» та «метатеатральність» [36, с. 200-201]. Проте у статті щодо особливостей сучасної української біографічної драми він же постать і творчість В. Герасимчука оминає, хоча цей драматург є чи не найвиразнішим її репрезентантом у сучасній українській драматургії [33, с. 52-57]. Так само поза творами В. Герасимчука розглядає сучасну українську біографічну драму О. Когут [140, с. 299-307].

Полемічно оцінила драму В. Герасимчука «Андрей Шептицький» літературна і театральна критика. І. Вишневська цю «першу драматургічну спробу висвітлити таку постать як Андрей Шептицький» називає «серйозною п'єсою», особливу увагу звернувши на її жанр реквієму, і так само схвально

оцінює виставу Львівського театру ім. М. Заньковецької – і режисуру Ф. Стригуна, і акторську роботу, і сценографію, і музичне оформлення (І. Вишневська. Реквієм про нездоланність). М. Косів написав про текст В. Герасимчука винятково компліментарно: «Найперше те, що Валерій Герасимчук уродженець центральної України (Тетіївського району на Київщині), одначе його проникнення у львівські (галицькі) реалії достойне похвали. Драма написана з великою мірою документальності, до того ж – доброю мовою» [151]. Натомість М. Гратен назвала сам твір В. Герасимчука «графоманською поемою», а виставу заньковчан – «кон'юнктурною агіткою, змайстровною в найліпших традиціях ідеологічних маніпуляцій» [81].

Докладно цикл «П'єси про великих» В. Герасимчука аналізує О. Бондарева. У її монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» В. Герасимчуку присвячено майже цілий підрозділ, у якому не лише згадано, а й проаналізовано цикл «П'єси про великих» і запропоновано авторську класифікацію драматургічних стратегій В. Герасимчука на теренах біографічної драми. Це на сьогодні чи не найповніше дослідження драматургічного доробку цього автора, хоча навіть воно не дає відчуття повноти літературознавчої рецепції циклу.

Насамперед дослідниця доводить, що В. Герасимчук «в опрацюванні біографічного матеріалу... вступив у жваву полеміку з таким узагальненим штампом суспільної свідомості, як поширена у XX столітті серія «ЖЗЛ» («Жизнь замечательных людей»)» [25, с. 225]. Переважна більшість п'єс у творчому доробку цього письменника належить саме до біографічних драм. «Для автора дуже важливо визначити «свій» жанр чи «свої жанри». Якщо письменнику вдалося обрати відповідно до свого обдарування, ставлення до життя, проблематики, що його цікавить, відповідні цьому жанри..., він почуває себе в них упевнено» [144, с. 55]. Досягненням В. Герасимчука як драматурга О. Бондарева небезпідставно вважає його сміливість

експериментувати з трьома типами взірцевої художньої біографії, серед яких розрізняються:

1) порівняльна, або паралельна художня біографія, започаткована Плутархом («важлива не послідовність подій, а їх ідентична система, структурні компоненти якої легко уподібнювати») [25, с. 226];

2) агіографічна біографія, започаткована житійною літературою («на кшталт «життєписів святих», де домінує вибіркового хронологічний принцип подачі фактів, представлений через стандартизовані типові кліше – «агіографічні штампи»») [25, с. 226];

3) семіотична біографія, зароджена у культурній традиції піфагорійців («здатність однієї людини до свідомого знакового конструювання власної біографії як наслідування життя іншої людини») [25, с. 226].

До першого різновиду віднесено «Трагедію Нобеля і драму Хемінгуея» та «Коханих Бетховена і коханок Паганіні», до другого – п'єси «Андрей Шептицький», «Окови для Чехова», «Душа в огні» («Довженко»), «В облозі саламандр» (Чапек), до третього – «Цикуту для Сократа» і «Помилку Сервантеса».

Поза цією класифікацією опиняються два тексти циклу – «Поет і Король, або Кончина Мольєра» і «Приборкування... Шекспіра!». По суті, обидва тексти аналізуються О. Бондаревою некласифікаційно, у контексті «міфа театру», відтак її класифікацію можна доповнити четвертим параметром – «метатеатральна біографія», в якому будуть активізовані всі параметри обґрунтованої нами дефініції «культурологічний інтертекст». Зокрема, у п'єсах метатеатральної біографії відчувається надмір алюзивних форматів, коди мають проєкції на сучасність і є визнаваними, наявні компактні сигнали міксованих прецедентних текстів, концентровано явлений образ самого драматурга з його особистим біографічним досвідом, головний персонаж стає медіатором між різними кодами, і, зрештою, інтертекст переростає у жанр. Такі характеристики засвідчують, що біографічна драма

під пером вправного митця перестає бути реплікованою біографією і набуває ознак особливої форми міжкультурної та внутрикультурної комунікації.

Також будемо далі говорити про відчайдушні спроби В. Герасимчука оновити національний біографічний канон української драматургії. Ця властивість притаманна не лише його творчості, а є спільною рисою української драми 1990-х – 2010-х років і пов'язана зі змінною ідентичністю сучасної української літератури, схильною до двох визначених Я. Поліщуком тенденцій: «Це, з одного боку, спроби переписування загального канону, з відповідним зміщенням акцентів, що має відповідати умовам творення незалежної української держави... З іншого боку, маємо справу з творенням індивідуальних, авторських версій національної пам'яті: саме вони найвиразніше втілюють специфіку художньої літератури як мистецтва уявних інтерпретацій минулого, мистецтва множинних світів, у яких луною озиваються передусім голоси тих історичних персонажів, яких не почули чи не зрозуміли сучасники» [194, с. 213-214]. Водночас перегляд не світового, а суто українського культурного канону у В. Герасимчука супроводжується виключно введенням нових біографічних постатей, які він небезпідставно вважає знаковими для українства (Андрей Шептицький, Олександр Довженко, Дмитро Яворницький), проте драми «Андрей Шептицький» та «Душа в огні» лишаються поза історичним оптимізмом, а у п'єсі «Репін і Яворницький» історичний оптимізм з'являється лише у слові «Читця від автора». Пояснюючи передумови такого фатального песимізму багатьох творів української літератури, О. Юрчук наголошує: «пригадування українських втрат, спричинених імперською експансією, що не супроводжуються осмисленням, конструює неоптимістичну перспективу, за якою імперський центр продовжує бути «значущим іншим»» [255, с. 20].

Загальне резюме О. Бондаревої щодо циклу «П'єси про великих» засвідчує, що усталені межі біографічних жанрових канонів, з одного боку, правлять за його структурну основу, а з іншого, «дещо розмиваються,

ускладнюючись за рахунок паралельних сюжетів, амбейної композиції, подвійного коду театральної умовності, різнорівневої гри у мові та семантиці, залучення/нівелювання активних структур «театру в театрі» та одночасної деструкції їхніх кордонів і суттєвої активізації семіотичного коду. Такий широкий спектр новаторських прийомів драматургічного письма свідчить про очевидні еволютивні процеси у жанровій парадигмі вітчизняної біографічної драми в цілому» [25, с. 247].

Як бачимо, об'ємний біографічний доробок драм В. Герасимчука, ще досі належно не інтерпретований, заслуговує на фахове прочитання та філологічний аналіз, що вбачається доречним у контексті інтертекстуальної методології сучасного літературознавства.

1.4. Біографічна драма в аспекті культурологічної інтертекстуальності

Художня біографія стала трендом літератури кінця XX – початку XXI століть. Ця тенденція вповні проявилася і в сучасній українській драматургії.

Сам тип біографічної драми – це явище комплексного, синтетичного характеру, осмислення якого має апелювати не лише до літературознавства, але й до історії, філософії, культурології, театрознавства та інших наукових площин. У таких комплікативних художніх конструкціях зазвичай мотив, символіка, герої, інтертекстуальність не є монохромними та випадковими. А якщо врахувати ще й обмежену специфіку обсягу драматургічного тексту, то логічно зауважити, що у автора біографічної п'єси доволі стисле поле для маневрування. Тож всі його прийоми повинні бути концентрованими та багатоплановими, дискурсивними, а відтак дослідження такої структури повинно скеровуватися «на вивчення смисловиразових механізмів та знакової метамови, універсальних метаприкладних іконічних парадигм та їх модифікацій» [213, с. 5]. Водночас і в українському літературознавстві суттєво активізується інтерес до сучасної художньої біографістики, яка, на

думку А. Кулик, засвідчує «ускладнення жанрових форм, поглиблення психологізму, розширення проблематики, урізноманітнення художніх засобів» [159, с. 5], відповідно до міркувань Т. Левчук є метажанром, що балансує «між документалістикою (щоденник, мемуари, епістолярій) та художньою літературою з огляду на поєднання факту й вимислу» [161, с. 17], а також нерідко маркується термінами «художньо-біографічна література», «художня біографія», «белетризована біографія», «життєпис» тощо.

У сучасному польському літературознавстві драматургічна біографістика однозначно зараховується до історичних п'єс. Дослідники наголошують, що драматургічні інтерпретаційні стратегії історичної п'єси ще від доби модернізму є доволі різноманітними [261, с. 179-188], підкреслюють, що «історична драма не зводиться ані до зображення окремого персонажа, ані до фіксації певної епохи», натомість являючи собою «палімпсест часів» [259, с. 119].

Р. Стасюра-Лупа обґрунтовує теоретико-літературний концепт «історичної драми», наділений наступними ознаками:

- талант творчого артистизму;
- амбіції до надання літературі ознак науковості та дидактичних інтонацій;
- проявлення історичного контексту через артистизм;
- креація без брутального декларування заангажованих ідейно-політичних суперечок [260, с. 295].

Я. Поліщук справедливо відмічає, що сучасних письменників «цікавить не загальний, а саме приватний аспект історії, її індивідуальне переживання, яке найчастіше не збігається із загальними уявленнями та виявляє таким чином значний евристичний потенціал» [192, с. 69]. Через таку приватність історичні події «олюднюються» та емоційно верифікуються, а історичні постаті втрачають свої традиційні конотації.

Іманентними ознаками художньої біографії А. Кулик називає як традиційні риси – ретроспективність, хронологічну визначеність, міксування історичних фактів та авторської компоненти, так і відносно інноваційну ознаку – інтертекстуальний характер таких творів. Також дослідниця вказує на методологічну поліваріативність сучасного біографічного методу, який не може обійтися без новітніх концепцій психології, психоаналізу, герменевтики, історіографії, текстології та інших дисциплін і наук [159, с. 5-8]. У трактуванні Т. Черкашиної до цих параметрів додаються «обмежена перспектива бачення... внутрішнього простору другорядних та епізодичних персонажів», «невелика подієвість сюжету», «переважання статичних складників над динамічними», обмежений кількома топосами простір дії [240, с. 303].

Драматургічна літературна біографія, як зауважує О. Бондарева, у порівнянні з белетризованою біографією демонструє очевидну специфіку, оскільки в першому випадку наявна «авторська маска біографа, що проступає через властивості авторських нарацій», а в другому – «маска біографа існує приховано, а герої характеризуються здебільшого або виключно через мовленнєві дії, надзвичайно акцентовані, отже свідомо театралізовані, зрідка – через задеклароване мізансценування» [25, с. 191].

2015 року, після Революції Гідності, Національним центром театрального мистецтва імені Леся Курбаса було видано театральну антологію біографічної драми «Таїна буття», до якої увійшли 8 п'єс сучасних українських драматургів – «Андрей Шептицький» В. Герасимчука, «Гетьман і король» О. Низовця, «Сум і пристрасть» А. Багряної, «Дорога до раю» Я. Верещака, «Таїна буття» Т. Іващенко, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої, «КВІТКА: на три місяці» та «Гайдамаки. Інші» О. Миколайчука. Сприяння виданню від Українського Конгресового Комітету Америки (Чикаго, Іллінойс) засвідчило, наскільки світ переймається тим, аби імена

великих українців пройшли через «очищення від бруду, оживлення із каменя і повернення із забуття» [216, с. 3].

Героями цих п'єс стали митрополит Української греко-католицької церкви Андрей Шептицький, гетьман Іван Мазепа, поетка Олена Теліга, борець за Україну Степан Бандера, класики української модерної літератури Іван Франко і Леся Українка, співачка Квітка Цісик, видатний український режисер Лесь Курбас. Як бачимо, антологія продемонструвала оновлення українського біографічного пантеону, а передмова – три тенденції нових підходів до біографічного образу в драматургії: «очищення від бруду» як зміщення на осі «герой-антигерой», «оживлення із каменя» як розгерметизацію заштампованих літературою образів, що стали сприйматися виключно за однією ідеологічно маркованою риторичною ознакою, зрештою «повернення із забуття», яке, в принципі, коментарів не потребує.

Об'єднавчим фактором для такої добірки п'єс упорядники назвали «біографічний канон», синонімом якого вжито термін «історичні документальні п'єси». Можна аргументовано сперечатися щодо «документальності» текстів антології, тим більше що ці «біографічні» драми у передмові також водночас названі «документальними» (при тому, що прозову біографістику до документальної літератури відносять І. Акіншина, Л. Ковальчук, І. Рева, І. Савенко, до історичного жанру – М. Сиротюк, І. Ходарківський, О. Філатова, наджанрово розглядають її О. Галич і Т. Черкашина, поліжанрово – А. Черниш, інтермедіально – Л. Касян), проте будемо сподіватися, що ознаку «документальні» тут застосовано у непрямому значенні, як метафору, коли за «документ» править культурологічний інтертекст. На користь цього аргумента спрацьовує бачення упорядниками трагізму ключових персонажів антології – «полони, в'язниці, заслання, розстріли і просто забуття... Події і постаті, нібито створені для драми...» [216, с. 3].

Наявність великої кількості п'єс, які можна віднести до різних моделей та відгалужень біографічної драми, є конститутивною ознакою сучасної української драматургії, і це засвідчує, що В. Герасимчук як драматург не просто працює у фарватері її основних напрямних, але й моделює одну з них. В огромі сучасної української драматургії Л. Сидоренко виділяє дві домінантні тенденції: 1) «національна автоінтерпретація, відображена в «міфі України», його різноманітних утіленнях на теренах материкової і діаспорної драми»; 2) «мистецька самоідентифікація, погляд літератури на себе, що втілюється у трансформованому міфі про Творця, «поета як медіума», героях біографічної драми, «літературному міфологізмі» метадрами, «міфі театру»» [206, с. 5].

Як бачимо, обидві тенденції прив'язані до найширшого культурологічного інтертексту, тільки у першому випадку домінуватимуть історичні, соціокультурні, фольклорно-міфологічні, соціопсихологічні контексти, у другому ж – психоаналітичні, автотекстуальні, компаративні, інтермедіальні. Проте у біографічній драмі можливі і випадки, коли обидві тенденції поєднуються в одну глобалізовану – тоді протагоністом біографічної драми стає знакова для України постать митця або історичного діяча, життя якого сприймається як торування нового шляху, тобто як «креація», «творчість». Саме такими постають і всі тексти антології біографічної драми «Таїна буття», і окремі біографічні п'єси В. Герасимчука (зокрема, «Андрей Шептицький», «Душа в огні (Довженко)», драма «Репін і Яворницький» та роман у п'єсах «Репін»).

Складовими концепту «творчість» у біографічній драматургії межі XIX-XX століть О. Бондарева вважає «інтертекстуальні стратегії, нові рецептивні ракурси, ігрові вкраплення, діалог текстів автора п'єси і біографічного протагоніста» [25, с. 196-197].

З-поміж шляхів осучаснення біографічної драми дослідниця називає декілька продуктивних, два з яких можна проілюструвати п'єсами

В. Герасимчука: 1) сегментація внутрішнього «Я» митців на «кілька автономних психічних конструктів, які важко поєднати у гармонійне ціле» («Поет і король, або Кончина Мольєра», «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея», «Окови для Чехова», «Кохані Бетховена і коханки Паганіні»), 2) «небіографічне розв'язання колізії життєтворчості людини мистецтва» («Цикута для Сократа») [25, с. 197].

Л. Сидоренко, по суті, вказує на суттєве розширення художнього інструментарію біографічної драми за рахунок зміни формату її культурологічного інтертексту (хоча і не оперує цим терміном) [206, с. 8-9,14], відзначивши тенденції сучасної української біографічної драматургії до жанрового синтезу, актуалізації досвіду «нової драми» епохи модернізму, сполучання художнього тексту з елементами наукового дослідження, оновлення репертуару поєднання документальних та художніх практик, розширення спектру ореольних мотивів, через які інтерпретується постать креатора. Називаючи біографічну драму «однією з найактуальніших форм авторефлексії літератури», дослідниця відмічає, що саме остання, на відміну від постмодерної поезії та прози, демонструє «надзвичайно широкий спектр художніх стратегій інтерпретації знакової фігури та діалогу з класикою в цілому», «націлена на перегляд канону, а не на його руйнування», стає «поштовхом для самовизначення та інновацій», оскільки «переглядає не тільки канон класика, а й традиційні моделі митця, версії сучасників і нащадків» [206, с. 14].

О. Бондарева також зафіксувала у драматургії кінця XX – початку XXI століть суттєвий вплив на жанрову специфіку біографічної п'єси спочатку документальних, а згодом інтертекстуальних практик і «оформлення принципово нових амплуа біографічних героїв драматургічних творів» [25, с. 209].

Регістр конкретних художніх тактик та прийомів, які на шляху свого бурхливого розвитку демонструє сучасна українська біографічна драма, Л. Сидоренко класифікує за наступними ознаками [206, с. 14]:

- 1) риси перехідного мислення: очуднення, моделювання антиномій, поєднання різних дискурсів, створення можливих світів;
- 2) повернення до традицій модернізму: міфологізування, інтертекстуальність, авторефлексія;
- 3) кристалізація національної версії постмодернізму: гра, іронія, провокації, блазування, дублікації, подвійне кодування, поновлення суб'єктного статусу автора.

О. Бондарева міркує про «певну жанрологічну «законсервованість» і стабільність, нехарактерну для сьогоденної доби рухомих естетичних орієнтирів і тотального знетронення заміфологізованих прототипів» у біографічній драматургії, на відміну від сучасної поезії та прози («драматургія, як ми пересвідчилися, йде не шляхом «розчавлення», «деструкції» або «скасування» авторитетів, у її «святцях» продовжують перебувати Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, О. Кобилянська, О. Довженко, Шекспір, Л. Толстой, Чехов»)). Оновлення біографічного канону у драмі, на її думку, уможлиблюється тим, що «радикально переорієнтовується сам тип протагоніста, заявленого як знакова постать культури. Натомість раціонального, впевненого у своєму житті-покликанні (= «боротьбі»), «мармурового» ідеологічного доктринера (новонаверненого реаліста, навіть прагматика) драматурги здебільшого пропонують децентрованого інтуїтивного персонажа, який сприймає власну творчість з позицій барокових (формальні трюки, містична місія, мовні ігри) модерністських (божевілля, загострення архетипної сфери, синестезія, досвід граничної межі, сновидіння, спокута) або постмодерністських (гра, операціональна логіка, цитатність, конструювання, перелицювання полярних акцентів, циклізація біографічних сюжетів)» [25, с. 247-248].

На теренах сучасної української біографічної драми впродовж трьох останніх десятиліть відбуваються потужні формо-змістові зміни, які засвідчують, що цей жанровий різновид перебуває у динамічному пошуку оновлення парадигми. Подібні ж процеси синхронно оприявнюються і в європейській біографістиці, зокрема, філософській, що зафіксував В. Менжулін [170, с. 411], відзначивши, що на зміну двом ключовим дотепер модусам біографічного пізнання – творів, що пропагандистськи підносять героя та зображують його як ідеал, і біографістики, яка не довіряє героєві, сповнюється підозри до нього і тим самим нівелює його надбання, має прийти новий модус, якого конче потребує сучасність, – «біографістика довіри».

Частково саме такий модус «біографістики довіри» і презентує своїм циклом «П'єси про великих» Валерій Герасимчук: він сміливо експериментує на теренах жанру біографічної драми, створює довіру до своїх протагоністів не лише через пошук нетривіальних біографічних та соціокультурних відомостей з їхніх життів, але й через те, що завдяки активізації роботи драматургічної форми та привнесенню до її активу стратегій прози, белетристики, філософських та літературознавчих рефлексій його протагоністи виявляються не схожими один на одного, а їхні життєві історії у кожній новій п'єсі розривають шаблон попередньої рецепції.

Висновки до першого розділу

Сучасні літературознавчі розвідки, присвячені феномену інтертекстуальності, коливаються між вузьким («чужі» тексти, так чи інакше присутні у структурі твору) та широким (вся культура як інтертекст) її розумінням. Будь-який вихід за межі тексту є однозначно комунікативною ситуацією і може бути потрактований як діалог текстів, письменників, культур, епох. Саме тому творчість В. Герасимчука – драматурга, який пише

твори про культурних діячів різних епох, – є перспективною для інтертекстуальних інтерпретацій.

До формальних параметрів інтертексту сучасної української драматургії можна віднести тип героя, особливості культурного діалогізму, редукцію та міксування прецедентних текстів, арсенал їх «сигналів» і «знаків». Інтертекстуальні стратегії активно працюють у сучасній українській драмі та оприявнюються не лише в її текстах, але і в дослідженнях її специфіки, видавничих проєктах, театральних виставах.

Оскільки українська культура і література формувалися на межах/кордонах аксіологій, міфологій, релігій, мов, то покордонний, інтертекстуальний характер закладено в їх ядро. Інтертекст у таких культурах по суті наділений колосальним культурологічним потенціалом. Запропонована категорія «культурологічний інтертекст» враховує преференцію широкої алюзивності над цитуванням, осучаснення кодів, надлишковість знаків, міксованість прецедентних текстів, концентрованість їх сигналів, переходовість, медіативність головного персонажа, інтертекстуальні кліше мотивів, жанрів, риторичного інструментарію, автобіографізм.

З огляду на цю категорію, і сучасна українська драматургія загалом, і біографічна драма зокрема, розглядаються як перспективний матеріал для літературознавчих аналізу та узагальнень. Заради створення цілісної панорами культурологічного інтертексту сучасної української драматургії варто проаналізувати доробки різних авторів, і цикл «П'єси про великих» Валерія Герасимчука, яким утверджено «біографістику довіри», може розглядатися як багатий матеріал, що започаткує таку панораму.

РОЗДІЛ II

МОТИВНИЙ КОМПЛЕКС ЦИКЛУ «П'ЕСИ ПРО ВЕЛИКИХ»

2.1. Христологічні мотиви – матеріал для творчої полеміки та «паралельних Євангелій»

Сакральна тематика для української материкової літератури II половини XX століття, на відміну від її діаспорного відгалуження, не була органічною і пріоритетною через зрозумілі причини. Совецькою добою планомірно підривалися довіра до церкви та її моральний авторитет у суспільстві. «Гвинтики» та «коліщатка» набагато більше знали про Павліка Морозова, аніж про євангельських персонажів, а мотиви каяття, моральної спокути, відповідальності перед Вічністю взагалі планомірно були низведені до нульового реєстру.

І якби не драматургія української діаспори, впродовж XX століття просякнута органічною релігійністю, традиція релігійної драми в українському контексті виявилася би дискретною.

Натомість українська драматургія кінця XX – початку XXI століть до біблійної тематики та проблематики виявляє стійкий інтерес. Тут можна вибудовувати цілий типологічний ряд, оформлений п'єсами Олега Гончарова «Сім кроків на Голгофу», Івана Андрусяка «Правитель рептилій», Лідії Чупіс «Страсті за Юродивим» та «Плач над Юдою», Анатолія Дністрового «Учитель», Олександра Чиркова «Проклятий» тощо. У цей ряд органічно вписується і трагедія Валерія Герасимчука «Розп'яття».

На сцені жодного разу не з'являється головний герой – Ісус Христос: всі події, центром яких він є, відбуваються через розповіді інших учасників дійства. Це частково нагадує нам античну трагедію, в якій основна дія відбувалася за лаштунками, а персонажі-актори на сцені, так само як і Хор, лише сповіщали глядачів про те, що в певну мить відбулося.

Юдейське місто Єрусалим у тексті п'єси названо «*містом євусейв*», у якому на момент приходу туди Ісуса Христа давно вже забули про правду, праведність і святість: «*Куди не кинься – зди́рство і насилля, / грабі́ж, обман, неправда і порок*». Навіть у першій прологовій сцені єрусалимські придверні цинічно відбирають у Жебрака і Сліпого Пророка останню хлібину, яку згодом нахабно з'їдять самі. Занурене у всі земні гріхи місто, так само, як і в біблійному тексті, чекає на Мессію, а тому персонажі вже на початку дії розділені на дві полярні групи: на тих, хто жадає визволення від жебрацтва і душевної ницості, та на тих, кому кортить зберегти свої привілеї, навіть якщо для цього доведеться фізично позбутися Мессії. Умовно моделюючи два протилежні «табори», автор намагається створити між ними поле інтелектуальної напруги, наслідуючи українську літературну традицію «драми ідей».

В. Герасимчук у п'єсі організовує стійку систему двійників. У цьому проявляється особливий «код двійництва», властивий українській драматургії постмодернізму.

Є двійник і в головного персонажа, не явленого на сцені: це Сліпий Пророк, і його присутність у дійстві постає слабким відблиском Слави та діянь Ісуса Христа. Не випадково єрусалимці оточують Сліпого Пророка, між собою називають його «*провидець*», уважно слухають його проповіді та застерігають, щоб він говорив тихіше, бо у місті «*тьма-тьмуца*» донощиків, і через їхні наклепи постійно заарештовують різних людей. Міфічні уявлення щодо пророків як «надлюдей», вкладені в уста юнака Навина, насамперед базуються на актуальних для українського національного міфу концептах «незалежність» («*Ти сам!.. Ти можеш сам усе рішати!*») та «мрія про волю» («*Мені твоє життя здається раєм...*»). До того ж абстрактний образ пророка пов'язується для звичайної людини з особливою «маркованістю» – наділеністю чарівним поясом (міфопоетичним реквізитом чарівної казки):

«Навин (здивовано)

*Пророки ж, кажуть, братія заможна –
У вас є особливі пояси».*

На таку репліку Сліпий Пророк реагує лишень іронічною посмішкою, одразу деструктуючи семантику поясу як статусного, царського елементу вбрання та переводячи акцент на просту жебрацьку атрибутику – пасок, який підтримує одягу голодної людини:

*«...Без пояса пророкові не можна,
Та ще коли три дні не поїси...».*

Як бачимо, В. Герасимчук органічно єднає різні інтертекстуальні контексти, легко переходячи з одного семантичного поля в інше, відтак смисл його словесної гри буде різним для «посвяченого» (інтелектуального, культурно та релігійно обізнаного) та звичайного (профанного) реципієнта.

Закономірно, що у будь-якій юрбі обов'язково є донощик, і він у тексті В. Герасимчука докладає великих зусиль, аби Сліпого Пророка, помилково прийнятого людьми за Месію, Первосвященник виштовхав за міську браму Єрусалиму.

Щоправда, трохи згодом з'ясовується, що Первосвященник лишень удає, що боїться проповідей Сліпого Пророка, адже вже чув про «*нового Месію*» – Ісуса із Назарета, який поводитьсь абсолютно мирно, п'ятий день «*навчає притчами народ*», «*а ще зціляє біля синагоги / сліпих, оглухлих і слабих на ноги*». Проте заклик Законника гнати цього юнака назад, у Назарет, та порадити йому жити мирно – в принципі не має сенсу. Як виявляється, Первосвященник посвячений у таємне рішення синедріону, прийняте задовго до приснопам'ятних великодніх подій 30-х років нової ери: «*Е, ні! Ісуса ще два роки тому / синедріон забити ухвалив*». Палач таким чином чатує на свою жертву і хоче увійти в історію, виконавши ухвалу синедріону.

Безумовно, тут драматург значно відхиляє перипетію від її євангельського прототексту, пропонуючи авторські підсилення відомої колізії та поглиблюючи інтелектуальний розрив між двома «таборами»

єрусалимців. Між цими «таборами» виникає ціла низка «серединних» людей, які сприймають страти *«сто разів на рік»* як розваги, втілюючи своїм існуванням відоме гасло давньоримського плебсу *«Хліба й видовищ!»*, актуальне для синдрому натовпу всіх часів і народів.

Саме втілена філософія *«хліба й видовищ»* перетворює народ на юрбу, позбавлену моральних та громадянських орієнтирів. Яскравим прикладом такого персонажа-медіатора між владою та простими єрусалимцями виступає Тесля, якому доручено витесати важкого хреста, що на ньому розпинатимуть Месію. Ми не можемо запідозрити цього чоловіка у симпатіях до провладної верхівки Єрусалиму: адже він в'їдливо, з певною огидою, розповідає про те, як вночі до нього *«нечистий»* прислав законника із особливим дорученням. Непряме змалювання образу Законника вустами Теслі має виключно негативні конотації: він *«лютий, як звірота»*, на його нічні крики *«собака – навіть той сховався в кучу! / А в мене ж пес дорослий, не щеня!»*.

З огляду на двотисячолітній досвід репресивних держав абсолютно зрозумілий тваринний страх Теслі – *«це ж не інакше, як з'явивсь по душу!»* (тут тонкий інтертекстуальний натяк на з'яву Диявола-Мефістофеля по душу Фауста) – і його готовність виконати будь-яке доручення репресивної влади, коли стає зрозумілим, що Законник сьогодні заявився не по нього, а просто *«прибіг замовити хреста»*. Дуже цікаво обіграється мотив *«продажу душі»*: другорядний персонаж Тесля переконаний, що йому вдалося уникнути такого запродавства, адже зараз його душу, власне, ніхто і не вимагав. Проте насправді таке гендлярвання душею відбувається поза волею цього персонажа, адже саме його руками буде виготовлено хреста для мук Месії.

Тесля з великою радістю побачив би на цьому хресті і самого Пілата, і навіть *«зверхника»* – імператора. Філософія Теслі проста, йому насправді байдуже, кого саме розпинатимуть на виготовлених ним хрестах, аби з цього був практичний особистий зиск: *«Хай і його. Яка мені різниця... / Було б вино*

і їжа до вина», «Тому нікуди краще не ходити, / хрести робити і властям годити».

У такий спосіб з євангельської мотивної канви виключається елемент помилкової випадковості у страті Мессії – натомість вона тлумачиться як заздалегідь спланований крок, інспірований тоталітарною владою і втілений за допомогою її суспільних структур та морально зубожілих адептів, а також за мовчазної згоди людей, які незчулися, як перетворилися з народу на юрбу. З огляду на дату створення тексту п'єси (23.X.1988-22.I.1990), зазначену у збірці «Сповідь», можемо припустити, що проблема згубної ролі тоталітарних режимів у локальній та планетарній історії була актуальною для В. Герасимчука ще на межі 1980-1990-х років.

А це означає, що абсолютно правомірно розглядати у драмі «Розп'яття» ще й нові інтертекстуальні рівні – людиноцентричний інтелектуалізм українського Розстріляного відродження та дисидентський пафос українського шістдесятництва. Актуальність цих контекстів для самого Валерія Герасимчука доводять його розмисли-мініатюри «Оббиті пелюстки», що мають жанровий підзаголовок «Думки про літературу»: «Говоримо «літературний процес», а насправді маємо арешти письменників, судилища, розстріли, заслання, тюрми, психологічні лікарні, «чорні списки» із забороною не те що друкувати твори літераторів, а й згадувати їхні імена... Маємо жорстокі переслідування і репресії митців (із глузливою посмертною реабілітацією «незаконно репресованих»), а все одно говоримо «літературний процес». Ні, той *процес*, який відбувається у нашому красному письменстві, має відношення скоріше до юриспруденції, ніж до літератури» [64, с. 395, *курсив В. Герасимчука – Г.К.*]. По суті прочитуємо у цьому міркуванні і символічний подієвий ланцюжок драми «Розп'яття»: арешт – судилище – репресія – посмертна реабілітація її головного персонажа. І на цю версію нашаровується трагічний досвід майже двох тисячоліть.

Має рацію В. Просалова, коли стверджує, що «уведення в новостворюваний текст інтертекстуальних компонентів служить засобом згортання інформації тексту-попередника, а в новому – засобом актуалізації його смислових полів, що призводять до виникнення нового міжтекстового смислового простору» [197, с. 8]. У п'єсі «Розп'яття» ми бачимо, як інформативні та аксіологічні поля біблійного прецедентного тексту зазнають суттєвої редукції, натомість розгортаються нові авторські смисли, талановито імплантовані у підтекст.

На користь інтелектуальності твору свідчать численні приклади симетрії та паралельних сюжетних ходів, змонтовані настільки вправно, що майже не відчуваються «шви» та декларації-паралелі. Тут запрошується аналогія з відомим романом М. Булгакова «Майстер і Маргарита», в якому автор рясно тиражує найрізноманітніших двійників, розташовуючи їх у московському та єршалаїмському хронотопах. У В. Герасимчука, щоправда, всі двійники розташовані в єдиному часопросторовому полі.

У «Розп'ятті» В. Герасимчука сцені доносів на Ісуса відповідає сцена доносів на простих людей перед єрусалимською брамою: у цій картині Донощик зводить рахунки з тими, хто особисто йому не подобається, озвучуючи цинічні наклепи на містян та закликаючи лжесвідків підтвердити його брехливі заяви. Надто впізнаваними тут є алюзії на криваві сталінські репресії.

Таким чином підтекстово мовби розгортається паралель між Єрусалимом та Україною і, відповідно, контекстуальний альянс між Римом та Москвою. Тридцять років нової ери в Єрусалимі стають художньою проекцією тридцятих років ХХ століття в Україні, їх матрицею, першою «репетицією», а закони репресивної машини, сформовані у корчах Римської імперії, актуалізуються у репресіях сталінської епохи. Ця сцена є також і своєрідною «репетицією» кривосвідчень проти Ісуса Христа, вона коротка і влучна – всього кілька сторінок, а підготовка «основної» версії

«знеславлення» справжнього Месії займає велику частину п'єси, і задум підступно привести Христа до публічної страти доручено реалізувати саме Донощику, який вербуватиме кривосвідків, візьме на підмогу фарисеїв, налаштує людей проти Господнього Сина, бо *«коли хтось хоче знищити провидця – / ославлює його в людських очах»*.

Драматург створює і образи двох Марій. Двоїста симетрія щодо Марії у традиційних християнських сюжетах тримається на протиставленні-зближенні образів Марії – матері Ісуса Христа (Богородиці) та Марії-Магдалини, яка стала Його ученицею та послідовницею (за різними апокрифічними і художніми версіями – сестрою, дружиною, коханкою).

В. Герасимчук моделює художню реальність, в якій конотацію цих образів переосмислено у новому семантико-естетичному ключі. Матері Ісуса Марії у п'єсі відповідає не образ Марії-Магдалини, а образ дівчини Марії, палко закоханої в одного з головних персонажів – Завада. Але батько Марії, як це нерідко відбувається у художній літературі, категорично відмовився віддати свою дочку за цього бідного юнака, шукаючи для неї кращої партії:

З тих пір Марія тільки і хворіє.

Із кожним днем згасає і хиріє.

То плаче, то мовчить, немов німа.

Тепер уже лиця на ній нема.

Вона лежить...

Згодом за трагічним збігом обставин батько загинув, і в його смерті безпідставно звинувачують Завада, який відтепер змушений переховуватися. Брат Марії Навин запрягнувся вбити батькового кривдника і полює на нього. Сама ж Марія чекає свого коханого, і від любовного болю втрачає розум і починає повільно вмирати. Її порятунок може бути ниспосланий тільки з небес – і пришестя Месії мало би принести їй одужання, задля якого брат готовий на все:

Та зараз я сестру не кину хвору.

Я мушу віднести її на гору.

...Там – біля храму – на горі Марії

Повинно статись чудо для Марії...

Образ Марії – сестри Навина є перелицьованим євангельським образом Марії Магдалини. Якщо остання традиційно сприймається як грішниця, душа якої була спустошена до зустрічі з Ісусом, то Марія – сестра Навина постає праведницею, яка не зраджує своє платонічне кохання. Якщо Марія Магдалина у своєму самоусвідомленні постійно займає активну позицію, то Марія – сестра Навина виступає лише пасивною жертвою фатальних обставин. Зрештою, Марія Магдалина лишається жити після страти свого Учителя, а Марія – сестра Навина вмирає майже синхронно з Мессією, так і не дочекавшись зцілення своєї душевної хвороби. Навіщо Валерій Герасимчук робить таке художнє перелицювання?

Ризикнемо припустити, що естетична свідомість кінця 1980-х – початку 1990-х років тотально не була готова до повноцінного сприйняття образу Марії Магдалини як позитивного, взірцевого та гідного наслідування. Рахуючись із цим, чутливий до суспільного запиту драматург, можливо, прагне обійти «гострі кути» євангельської образності (блудниця, навіжена, «порочна святість») і створити естетичну альтернативу, базовану на зрозуміліших концептах виключно позитивної конотації (закохана жінка, вірність, «цнотливе мучеництво»). За рахунок цього сам новостворений образ суттєво втрачає в художності та імпакт-факторі, але в силу його пасивності/стабільності набуває здатності центрувати інші цікаві текстові паралелі.

Так, наприклад, те, що Завада вважають убивцею, є наслідком кривосвідчення проти нього: один зі свідків загибелі Ахава, батька Марії та Навина, обмовив Завада і приписав йому навмисне убивство, хоча насправді це був нещасний випадок: у такий спосіб породжується естафета зла. Завад

мовби приречений її продовжувати, хоча все його людське єство пручається тій зрадницькій функції, яку на нього покладає Донощик. І хоч як би Сліпий Пророк не закликав Навина «*простити чоловіку*» ненавмисне вбивство, юнак невластивий, оскільки має тверде переконання, що «*кров людська змивається одвіку / лиш кров'ю того, хто її пролив*». Прощення Навином Завада, якби воно відбулося, могло би бути передвістям прощення Пілатом Ісуса. Але обидві колізії розвиваються у зворотному напрямку, і драматург точково підкреслює, що вони запаралелені та взаємозалежні. Скажімо, коли Сліпий пророк розповідає Заваду про місцеві новини, він урівнює обидва сюжети – євангельський та мирський:

Завад (до Сліпого Пророка)

Ще розкажи щось...

Сліпий Пророк

Що розповідати?..

Народ все йде Месію повідати.

Та ще шукає вбійника Навин.

А більш немає начебто новин.

Ці сюжети знову перетинаються, коли Законник, Донощик та Первосвященник схиляють Завада кривосвідчити на Христа. Завад до останнього пручається цьому, згадує про дива, які сотворив Спаситель, відмовляється брати гріх на душу. Здається, йому навіть відкривається історичний шанс дорівнятися до Христа, а не до Пілата – адже за гріх убивства так само розпинають на хресті. Проте страх зустрітися з братом своєї нареченої бере над юнаком верх, і він таки погоджується на згубний крок. У такий спосіб тиражується мотив запроданства душі, базований на особистих фобіях та упередженнях людей без Бога в душі.

Колективний наратор у драмі «Розп'яття» емоційний і строкато представлений багатьма «свідками» – це Жебрак, Сліпий Пророк, кілька чоловіків і жінок, Натовп і його розмиті персоніфікації («*Хтось із натовпу*»),

Схоплений, Законник, Навин, Завад, Старший Прочанин, Молодший Прочанин, Тесля, Біснуватий. Конгломерат міні-оповідей «свідків» задає жанрову інтенцію твору на «паралельне» Євангеліє. Дається взнаки хронологічна препозиція п'єси активному розвитку постмодерної української драматургії, яка трохи згодом впевнено опанує в євангельському контексті суто постмодерністські модуси «псевдо-» та «квазі-» (це п'єси Івана Андрусяка «Правитель рептилій», Олега Гончарова «Сім кроків на Голгофу», Анатолія Дністрового «Учитель»). Валерій Герасимчук вустами колективного оповідача-свідка мовби створює ще одного євангеліста, сам стаючи особливим віртуальним свідком пріснопам'ятних подій на Голгофі. Тут логічно згадати зауваження Н. Фрая, що «Біблія є ключовим елементом у нашій власній образній традиції, хоч щоб нам про це не здавалось і як би ми до неї не ставились» і що «навіть не фахівець із біблієзнавства повинен звертати увагу на існування Біблії та її релевантність» [223, с. 19].

Біблійний текст є прецедентним не лише для проаналізованої драми «Розп'яття». Оскільки «прецедентні тексти дають зразки, слугують критеріями оцінки, стимулюють власне естетичні рішення мовленнєвої особистості, окреслюють інвентар художніх прийомів, гідних наслідування» [121, с. 230], В. Герасимчук вдається до осягнення Біблії як прецедентного тексту і в інших творах.

Євангельська історія розп'ятого на Голгофі Ісуса стає лейтмотивом і своєрідним «прецедентним текстом» для його драми «Андрей Шептицький»: на початку п'єси Владика (греко-католицький митрополит Андрей Шептицький) починає марити, *«йому вчуваються якісь дикі голоси (так, начебто у давній Іудеї натовп кричить: «Розіпніть! Розіпніть його!»)», «я бачив, як Ісуса бичували. / А ті, що мали персні іменні, / Йому в лице плювали! / і мені...»*); постійно виринають алюзії на паству-отару та проводиря (*«я чесно тут беріг свою отару, / яку було доручено мені», «як пастир я і стану в оборону», «а я ягнят беззахисних спасав / і лист до Риму про вовків писав»,*

«Владико, допоможіть у наш хлівець / загнати нерозумних тих овець», «пастух не завжди може вбити вовка, / та він повинен зберегти овець!»), а також на ганебний стовп розп'яття (*«припнути до ганебного стовпа / еліта вміє, хоч вона й тупа»*); юдейський натовп прсоніфікується у шляхтичів, пнянок, москвофілів, начальника жандармського управління Галичини Мезенцова, польського генерала, генерала Червоної Армії, офіцера абверу Коха, енкаведиста. Марення митрополита, коли перелічені персонажі-кати з'являються до нього водночас, є прямою калькою з євангельської сцени, що передуює страті Ісуса: кожен потенційний кат виставляє Андрею Шептицькому власний «рахунок», через який його треба засудити і стратити (*«добити»*): *«про русинів скрізь трубив»*, *«націоналістом був»* (Мезенцев), *«хлопів отих, побитих за підпали, / він лікував, сховавши у підвали»*, *«і заступався по якійсь хвилині / за православні храми на Волині»* (польський генерал), *«відкрив лікарню біднякам»*, *«збирав продукти східнякам»*, *«підтримував ОУН, УПА, УГА»* (енкаведист), *«заступався за євреїв / і вимагав цього й від ієреїв»* (Кох).

У мотивному коді ненависті представників різних окупаційних влад і режимів до всього українського, всіх українців та до їх окремого героя-пророка відображено «минулий колоніальний статус України як «аморальне явище»», без усвідомлення цієї аморальності, на думку О. Юрчук, «неможливо позбутися амбівалентної свідомості й виробити розуміння колоніального минулого як такого, що потребує деструкції та реінтерпретації» [255, с. 18].

Актуальна для героя реальність (останні дні його життя) та реальність, що прийшла у маренні (Голгофа), у деякі моменти п'єси мовби розчиняються одна в одній, тому головний герой не думає про Голгофу, а відчуває себе присутнім на ній, не проводить мисленнєві паралелі, а зримо бачить Хрест, залитий кров'ю, фізично відчуває на своєму обличчі віртуальні плювки та

«грязь із-під копит», чує загрозливі голоси і розмірковує про новітніх Пілатів.

Контамінація обох реальностей для головного персонажа створює нову, паралельну реальність, в якій він промовляє поетичною мовою вже відоме нам кредо Бога християн – *«Я просто мусив разом з тими бути, / кого весь час принижують і б'ють»*, адже загальновідомо, що на закаті Римської імперії християнство набувало стрімкого поширення саме через те, що Ісус був Богом бідних і знедолених, на відміну від римських богів, які обслуговували імператорський культ.

«Особливим випадком інтертекстуальності є прикордонні процеси, що розгортаються на периферії актуальної культури – на грані «позакультурних» соціуму чи природи і на стику різних культур (особливо віддалених одна від одної в ціннісно-змістовому і цивілізаційному планах). Для суб'єкта даної культури актуальну культурну сферу можна уявити як визначений текст; тоді «позакультурне» чи «інокультурне» оточення даної сфери значень природно усвідомлювати як контекст культурного розвитку», – зазначає М. Юрій. Вона звертає увагу на певну обмеженість тексту культури, хоча її контекст може бути безмежним: «Текст рефлексивний і уявний у фреймовій формі, а контекст дорефлексивний, а тому концептуально аморфний і безструктурний, тому фрейми незаперечні до осмислення власне контексту й у цілому контекстуальності культури» [254].

По суті В. Герасимчук п'єсою «Розп'яття» проводить очевидну смислову та культурологічну паралель між різними прикордонними культурами і широкими контекстами – юдейським часів страти Ісуса Христа та українським XX століття. У такій паралелі виникають стійкі пари образів: Пілат/каральні органи тоталітарного режиму, Ісус/український народ, Марія/мати, що оплакує жертв режиму. Тільки у «Розп'ятті» ці паралелі не марковані у тексті і сконцентровані у підтексті, бо для них залишено простір читацької уяви та словесно-образних асоціацій, а у драмі «Андрей

Шептицький» вони вже явлені у самому тексті, проте теж активують майже безмежний історико-культурний контекст.

У випадку покордонних культурних явищ і процесів та культурної рубіжності як такої (ще раз акцентуємо на покордонному характері юдейської культури ранньохристиянської доби та української культури загалом), на думку М. Юрій, культурний текст зазнає органічного «зрощення» з найширшим контекстом, і тоді «рефлексія органічно «спаяна» з дорефлексивною свідомістю; кожна значеннева структура розмивається і плавно перетікає в аморфний, безформний стан. Семантичний простір у прикордонних областях з'являється принципово неоднорідним та інтертекстуальним, а виходить – інтерсуб'єктивним» [254].

Ще одним аспектом інтертекстуальності та прикладом еластичності культурологічного інтертексту у тому сегменті драматургії В.Герасимчука, яким на мотивному рівні опрацьовано христологічні паралелі, можна вважати підкреслену автоінтертекстуальність. Йдеться про п'єсу «Розп'яття, або Марія біля хреста», яка жанрово маркована як «Моновистава за трагедією «Розп'яття»». Проте автор подає не редуковану версію попередньої драми, а прагне створити палімпсестний текст через оновлення сюжету (Марія прикидається божевільною, щоб пережити втрату власного сина), мотивного комплексу (щезають мотиви розчиненого у пороках Єрусалиму, очікування та передчуття Месії, коду двійництва, фарисеїв, Сліпого Пророка, чарівного пояса як пророчої атрибутики, «серединних» людей та їх маленьких і великих життєвих трагедій, другої Марії тощо), жанру (трагедія перетворюється на наративну монодраму), драматургічної модальності (у «Розп'ятті» дійова особа «*Убита горем МАРІЯ*» позначена як «*можливо, і справді мати Христа*»), чим її образ проблематизується і вступає в полеміку між Марією та Марією Магдалиною, а у моноп'єсі Марія однозначно скорботна Мати Ісуса).

«Поняття «автокомунікації» у культурологічних студіях визначає особливий тип мовлення, що відбувається в каналі Я-Я. Пригадування чи відтворення вже відомої інформації, як правило, відбувається тоді, коли зростає її вагомість, або ж коли в ній відкривається новий сенс» [213, с. 306]. Можна припустити, що на шляху твору «Розп'яття» до сценічного втілення драматургові довелося перевести його у монологічну форму, наділивши протагоністку всім тим текстом, який у початковій версії був вкладений у вуста інших персонажів, проте така зміна персонажної оптики трансформувала і семантику самого тексту та прийомів, які його оформлюють: натомість свідчень очевидців тепер маємо філософські розмисли, сам образ Марії набуває значно глибшого внутрішнього трагізму (у «Розп'ятті» він доволі схематичний), посилюється мотив прокльонів римській владі, божевілля стає новою етичною нормою, бо тільки через нього у постмодерній культурі можна ще якось звертатися до «вислизуючого» світу.

2.2. Гра з античною історією та міфологією

Ключовим текстом Валерія Герасимчука, через який сакралізуються та водночас модернізуються античні мотивні коди, можна вважати п'єсу «Цикута для Сократа». Її сюжет уже запрограмований як діалог і водночас гра: двох країн – Стародавньої Греції та сучасної України; двох епох – кінця V – початку IV століть до нашої ери та «наших днів», тобто межі XX-XXI століть; двох культурних парадигм – афінської класики та українського постмодерну. Цей діалог реалізується через дві абсолютно симетричні тріади образів: у давньогрецькому контексті це мудрець Сократ, його дружина Ксантиппа і друг Сократа Крітон, у сучасному українському – молодий український драматург Віктор, його дружина Нона та друг Віктора Сандр. Звернення до паралельної античної біографістики у сучасному контексті – не

особиста перевага В. Герасимчука, адже «нерідко в ролі інтертексту у творах українських письменників виступали біографії персонажів античної історії, культури, міфології» [54, с. 242].

Те, що драматург порівнює образи філософа і письменника, а не двох письменників чи двох філософів різних епох, вбачається цілком органічним, оскільки «в античності «все духовне життя, разом узятє, – актуалізація божественного словомислення» (Логосу) і божественного уміння в єдиному процесі, в якому теорія і практика, думка, слово і діло протікають одночасно» [116, с. 30].

У паралелях п'єси «Цикута для Сократа» актуалізовано певний тип героя – це «суб'єктивно чесний» нонконформіст, максималіст щодо істини, невибагливий у побуті, безкорисливий, матеріально необлаштований, але принциповий і т.д. у різних часах і світах: «В. Герасимчук подеколи взагалі змішовує межу між оживленим віртуальним планом і реалістичним полем п'єси... Діаметрально опозиціонувавши концепти «посмертна слава» і «прижиттєва ганьба», сьогоденний драматург – актуальний персонаж орієнтується на ідеальну модель служіння істині, сповідувану його головним літературним (у даній п'єсі до того ж віртуальним) персонажем. Віктор майже дублює окремі поведінкові трафарети свого драматургічного героя-протагоніста (діалоги з дружиною, міркування про власне життєве призначення, бесіди з другом, ставлення до невідвортної смерті) і хилисть голову перед його вірцевим ставленням до істини, гідним нового семіотичного втілення» [25, с. 233-234].

Між обома персонажами справді чимало типологічних тотожностей. Для обох головних героїв гроші не мають великого значення, чим спричинено суттєвий дискомфорт їх родин – злиденне існування при цьому є для обох результатом колосальної внутрішньої чесності та нездатності розмінювати власні принципи на будь-які марноти світу матеріального; обидві дружини дорікають за це своїм чоловікам майже однаковими словами

(«ми живемо гірше, ніж у деяких афінян живуть раби» – Ксантиппа, «ти ще ні на що не заробив» – Нонна); і Сократ, і Віктор понад усе ставлять власне покликання, не випадковою є і паралель, що обидві родини харчуються яйцями (тут обіграється латинська максима «ab ovo» – «з яйця», яка натякає на те, що сутність речей для обох героїв набагато важливіша за форму, і саме через філософію Сократа наш сучасник прагне збагнути виклики сегментованої постмодерної доби); так само як Сократ не хоче продавати свій розум, Віктор не продає власний журналістський хист; у обох чоловіків-«невдах» (звісно, з позицій обивателя) є багаті і впливові друзі – в одному випадку це Крітон, у другому – Сандр. «Типологічно подібні й розв'язки реального та віртуального сюжетів: героям належить прийняти ранню смерть (Сократу – через несправедливий вирок, Вікторові – через загострення підступної хвороби), і передчасна офіра стає апофеозом їхнього життя і служіння..., але дзеркально протилежними є шляхи реального та віртуального персонажів драми до трагічної розв'язки» [25, с. 234-235].

Відмінностей в історіях обох головних персонажів не так вже і багато: хіба що Ксантиппа лишається вірною дружиною, бо навіть не уявляє, як би вона посміла «торгувати своєю красою», і підтримує Сократа у його останні дні, а Нонна зраджує Віктору і чекає на його смерть, аби успадкувати квартиру та інтелектуальні права на його твори. Вік обох героїв теж не тотожний – Сократові сімдесят, тож йому вже не страшно вмирати, і він у п'єсі добровільно кличе законників і п'є цикуту. Віктор же ще зовсім молодий, але смертельна хвороба лейкемія не дає йому шансів на життя. І хоча у фіналі п'єси Віктор поки лишається живим, проте і його фізичний та морально-психологічний стан, і те, що його персонаж Сократ п'є цикуту, теж спрацьовують на користь його швидкої прийдешньої смерті. Адже у постмодернізмі старіння – це поняття не вікове, а ментальне, воно визначається не прожитим часом, а розколотим світовідчуттям.

Обидва персонажі перетинаються в тому, що Віктор працює над п'єсою про Сократа, і сам матеріал пручається та виявляється для нього *«драматургічною головоломкою»*. У п'єсі сцена постійно обертається, являючи нам то Афіни 399 року до н.е., то кімнату Віктора, де він розмірковує перед монітором.

«Цикуту для Сократа», на думку О. Бондаревої, «побудовано водночас і на засадах діяхронічного паралелізму за принципом каталогізованих рубрик, і на семіотичній моделі біографії», для якої «з біографії-рецептора відбираються тільки події, що спрацьовують на беззаперечний символізм біографії-реципієнта. Семіотична біографія стає «структурою структур» (термін Г.Винокура), а відтак текст, в якому суміщені паралельні біографії з семіотичною, повинен сприйматись як явище високого ступеня складності» [25, с. 232].

Два наскрізних культурологічних інтертекстуальних коди, якими просякнута вся п'єса – це підступність політикуму та віртуальна реальність.

Хвороби демократичного суспільства або його сучасного симулякру, коли політики лише удають із себе прихильників демократичних чеснот, – це больова точка для Валерія Герасимчука. Ми пам'ятаємо, як на події Помаранчевої революції 2004 року він швидко відреагував п'єсою «Вибори біля панелі», яка так і не стала гарним драматургічним твором.

В одному з діалогів Сократа з Крітоном у драмі «Цикута для Сократа» згадується ганебна сторінка афінської демократії – *«справа десятиох афінських стратегів, які виграли морську битву при Аргінусах, але не змогли через бурю підібрати тіла убитих афінян»*. Цей діалог засвідчує, що чи не головною вадою афінської демократії була тенденція засуджувати людей до фізичної страти за першим-ліпшим наклепом, незалежно від того, наскільки провина людини була доведенаю і які саме обставини спричинили той чи інший особистий вибір. Так, у ситуації з афінськими стратегами зважений

голос Сократа так і не зміг врятувати їх від фізичної страти, проте потім вже афіняни почули цей голос і помертно реабілітували страчених.

На межі XX-XXI століть йдеться не стільки про фізичні страти, скільки про моральне нищення інакомислячих, особливо коли це відбувається у контексті передвиборчих політичних перегонів: *«всі наші кандидати доказують на виборах не те, чим вони кращі за своїх конкурентів, а те, чим їхні конкуренти гірші за них»*, – бідкається Віктор, абсолютно не уявляючи, як він за гроші на замовлення одного політичного кандидата міг би лити бруд на іншого. Парадоксальною вбачається змодельована драматургом ситуація, коли тотальна брехня стає своєрідною раковою пухлиною і нищить людину аналогічно фізичним раковим пухлинам.

Так, дружина Віктора Нонна, працюючи у штабі одного з провладних кандидатів, повністю деформує власне людське єство і не просто зраджує з багатієм своєму смертельно хворому чоловікові, але й зазіхає на чоловікове майно і творчий спадок (*«на розлучення я подавати не стану – мені вигідніше залишитись вдовою і успадкувати всі авторські права на його твори. Після смерті драматургів ставлять охочіше – уяви, які будуть гонорари! І від такого відмовитись? Не така я дурна!..»*), оскільки брехня породжує тільки брехню, аморальність живиться виключно аморальністю.

Комп'ютер у п'єсі стає своєрідним персонажем-медіатором між культурами, епохами, світами і головними героями. «Розгортання тільки-но набраних Віктором на комп'ютері сторінок п'єси в автономне дійство провокує ситуацію «театру в театрі» як «біографії в біографії», адже віртуальний сімдесятирічний Сократ стає і моральним орієнтиром Віктора, і тим героєм, який має магічну владу над своїм автором, і людиною-текстом (не випадково цитуються його численні афоризми, закономірно варійований риторичний прийом сократичної іронії), він виступає каталізатором подій зовнішньої драми, яка розгортається у родині Віктора, і символічною проекцією самого Віктора, а також його протагоністом: він промовляє

сентенції від власного імені як історичний персонаж і від імені свого автора як персонаж створеного ним тексту філософської драми, а в окремих епізодах виступає навіть як внутрішній голос Віктора» [25, с. 233]. Справді, *«комп'ютер старої модифікації, без захисного екрана»*, за яким Віктор створює свої нонконформістські філософські драми, є тим віртуальним знаряддям, яке на очах у глядачів «перемикає» та обертає сцену. Тільки-но Віктор «випадає» з родинної реальності – сцена обертається, і на ній розігруються сторінки, які «зараз» створюються Віктором. У такій моделі п'єси важко сказати, який з текстів – античний чи побутовий – стає каталізатором створення іншого смислу: коли така функція належить античному прототексту (наприклад, сцена, де Ксантиппа приходить до Сократа у тюрму напередодні страти, архітектонічно передусь сцені остаточного з'ясування стосунків між Віктором і Нонною, проте ніхто не візьметься стверджувати, що друга сцена – це реакція на першу, а перша – не результат прогностичного таланту Віктора-митця), то сакральнo-героїчний модус суттєво секуляризується. А коли відбувається навпаки – то побутові дрібниці масштабуються до філософських узагальнень (наприклад, перша сцена, де у Віктора закрадається підозра, що Нонна вже встигла прочитати його рукопис, виводить Віктора на озвучення вже створеного діалогу Ксантиппи і Сократа, який завершується несамовитим танцем філософа).

О. Бондарева звернула увагу на те, що Віктор свідомо орієнтується на Сократове життєве кредо, тому «стає уособленням типової долі драматурга-«*новохвилівця*» – новатора і філософа, який відмовляється писати на замовлення автократичного режиму і обстоює власне право на служіння некон'юнктурному мистецтву», так само як Сократ – на служіння «істині». «У фрагментах про «авторські права» на посмертну спадщину драматурга... вгадується доля драматургічних творів одного з очільників «*нової хвилі*» в українській драматургії 80-х років ХХ століття Ярослава Стельмаха, не опублікованих за його життя і «закритих» для сьогоденних досліджень» [25,

с. 234]. «Неформатність» Віктора як драматурга, який був яскравим «початківцем», про якого *«всі газети й журнали писали»*, і *«міг зробити блискучу кар'єру»* на театральних теренах, у тексті маркується наступними репліками: *«Вони сподівались, що я почну їм всім прислужувати»*, *«Плювали вони на мої філософські драми»*, *«Мої п'єси замовчують»*, *«Боже, який він ідіот... Ну хто йому це поставить»*.

Сам матеріал п'єси вже наділений яскравою інтертекстуальною природою і балансує між історичними джерелами та авторською фантазією драматурга, що створює умови для оприявлення культурологічного інтертексту. «В. Герасимчук активно апелює до античного легендарного матеріалу, пов'язаного з життям Сократа, частково використовує діалоги Платона... для створення ефекту документальної достовірності інтерпретованих ним подій, але все-таки дає власну драматургічну версію перебігу останніх хвилин життя видатного філософа: він прибирає з передостанньої сцени передсмертну зустріч Сократа з друзями і родиною, його остаточні філософські сентенції про безсмертя душі та її долю у потойбіччі..., довільно інтерпретує місце страти та ступінь її сакральності (тюрма і прихована від стороннього ока смерть Сократа за історичними джерелами, привселюдне дійство у п'єсі) та свідомо заміщає споглядальний модус Сократового передсмертя (філософське сприйняття необхідності) його активною, навіть імперативною позицією жаданого наближення смерті...», – зауважує О. Бондарева. Вона ж звертає увагу на близькість між філософією Сократа і сучасною драмою: «Довільно інтерпретуючи окремі колізії першотекстів, автор драми звертає увагу на діалогічність як основну властивість сократового методу, абсолютизує цю діалогічність, виводячи її з афінського класичного локусу на рівень міжепохального та міжжанрового діалогу античного Філософа та сучасного Драматурга. Таким чином письменник намагається урівняти в статусі діалогічну філософію з її очевидним драматизмом і драматургію, знекровлену без глибинної

філософічності, створюючи новий синтетичний варіант «паралельних життєписів», у якому філософський першотекст плавко переходить у драматургічне дійство з піднесеним, жертвовним, трагедійним фіналом-апофеозом, спільним для обох рівнобіжних сюжетних ліній» [25, с. 235].

Складність кодів п'єси «Цикута для Сократа» дозволяє драматургові «оперувати античною каталогізованою рубрикацією, досягти синкрисиса, та водночас читати знакову постать античної культури як текст і як семіотичну модель» [25, с. 232-233].

В інших аспектах античний інтертекст В. Герасимчук не вважає продуктивним, за винятком того, що у драмі «Андрей Шептицький» є алюзія на античну «нитку життя», якою людину наділяли Мойри, що відали долею: *«життя – це нить коротка і тонка / я знаю: в мене теж вона така»*. Саме через таку метафору митрополит Андрей Шептицький осмислює свою прийдешню смерть, будучи вже тяжко хворим. «Постмодерністська свідомість, – наголошує Б. Іванюк, – засвоївши модерністський досвід відмови від лінарного уявлення про час, претендує на трансісторичну всеприсутність, на вільне обживання будь-якого фрагменту світового життя, але завжди зберігає при цьому дистанційоване ставлення до будь-якого історичного хронотопу, тим самим зумовлює в людині відчуття «гостьової» присутності в ньому» [109, с. 92].

Проте на іншому – жанровому – рівні досвід античності є для В. Герасимчука засадничим, оскільки кілька його п'єс засвоюють та на сучасному рівні трансформують уроки паралельних життєписів, уперше створених саме в античну добу.

Як бачимо, В. Герасимчука цікавить не стільки антична образність та мотивіка, скільки структурно-семантичний потенціал античної жанрової системи, зокрема, «Паралельні біографії» Плутарха.

2.3. Мотиви драматургічного осмислення українського культурного пантеону

Больові точки української історії ще довго будуть матеріалом для українського художнього слова. Увагу до них з боку сучасних українських митців Я. Поліщук схильний пояснювати тим, що «сучасні письменники принципово декларують повернення до уроків історії, заманюючи читача в інтригу з переосмисленням минулого» [192, с. 69].

Дослідниця сучасної драматургії Н. Мірошніченко (драматург Неда Неждана), як і інші літературознавці, схиляється до думки, що після розпаду Радянського Союзу Україна постала перед необхідністю створити власний культурний пантеон: «Період незалежності – час значної соціальної трансформації і зміни естетичної парадигми – органічно потребував і ревізії історії, відновлення білих плям, реабілітації допіру табуїзованих зон у суспільстві і культурі. У 1990-х роках в сучасній історичній драмі переважали реабілітаційні тенденції, як-от повернення табуїзованих історичних постатей (наприклад, Олена Теліга у «Сум і пристрасть» А. Багряної та «Олена Теліга: шлях із небуття» О. Очеретного, Андрей Шептицький в однойменній п'єсі В. Герасимчука, Степан Бандера у «Дорога до раю» Я. Верещака, Іван Мазепа у «Гетьман і король» О. Миколайчука-Низовця), або відновлення історичної правди відносно деяких подій, які зазнавали негації чи замовчувалися в радянський період. Процеси державотворення викликали також пошук джерела формування державності» [172, с. 142].

Шлях переформатування національного культурного пантеону у драматургії торується різними тенденціями, ключовою з-поміж яких ми вважаємо біографічну драму. О. Бондарева присвячує цьому феномену чи не найбільше уваги з-поміж сучасних дослідників новітньої української драматургії і справедливо наголошує, що превалювання біографічної драми у сюжетах про митця і мистецтво вирізняє українську драматургію кінця ХХ

– початку ХХІ століть: «Українські драматурги постмодерної доби, на відміну від західних митців,... нерідко лишаються прихильниками сильного та неординарного типу протагоніста, що помітно на теренах нашої біографічної драми» [25, с. 198].

Біографічну драму, на думку Л. Сидоренко, українські дослідники називають однією з найактуальніших форм у мистецтві межі ХХ-ХХІ століть: «Її розквіт пов'язують із процесом переосмислення класичного багажу й пошуками драматургами «власного обличчя», суттєвих відмінностей від попередників» [207, с. 8].

Інтенсифікація жанрових пошуків української біографічної драматургії, на думку О. Бондаревої, оприявнює дві загальні тенденції: «1) пошук нових образних ресурсів усередині реанімованого біографічного канону, майже універсального для белетризованої прози і драматургії, розширення або навпаки спростування канонізованих міфологічних проекцій за рахунок нових сюжетних відгалужень, зміни ракурсів, дискусійних акцентів, психологічних заглиблень – але все ж таки у межах уже стандартизованого огрому засобів «літературної біографії»; 2) радикальний перегляд і тотальна ревізія «біографічної» драми як усталеної міметичної форми культурологічної міфології, що призводить до суттєвих жанрових зрушень і трансформацій, частково переводячи нову «альтернативно-біографічну» драму у неміметичне, найчастіше символіко-алегоричне, «химерне», притчове або дискурсивно-полемічне поле жанрового продукування, а самого біографічного героя «перекодовує» на варіативний символ, дезінтегрований суб'єкт або річище дискурсу» [25, с. 199-200].

П'єси, які переосмислюють вже наявні у культурному каноні постаті, Н. Мірошніченко називає «ревізійністськими»: «Серед «ревізійністських» п'єс можна згадати такі, як «Оксана» О. Денисенка (у сценічній версії Театру Франка «Божественна самотність») про Тараса Шевченка, п'єси «Зачароване коло» К. Демчук та «І все-таки я тебе зраджу» Н. Нежданой про Лесю

Українку, «Таїна буття» Т. Іващенко про І. Франка, «Я утопилася в тобі» С. Новицької про О. Кобилянську. Подібної «інтимізації» зазнали не лише українські письменники, а й іноземні – Сергій Єсенін у Л. Сомова, Лев Толстой у І. Коваль, Оноре де Бальзак у О. Миколайчука, Марина Цветаєва і Борис Пастернак у Є. Чуприної, У. Шекспір та Ж.-Б. Мольєр у В. Герасимчука та інші. Тенденція була логічною в контексті постмодернізму з його принципами гри з цитатами і кліше. Особливість української новітньої біографічної драми – в інверсіях міфологічних стратегій та стилістичних прийомах» [175, с. 162]. Що ж саме, на думку дослідниці, піддається ревізії у новітніх драматургічних текстах, які належать до біографічної драми? Н. Мірошніченко наголошує, що «фіксується відхід від суто документальної драми, квазі-об'єктивної, до тексту зі значно більшим рівнем проникнення суб'єктивності автора» [175, с. 163].

Упорядники антології сучасних українських біографічних п'єс «Таїна буття» поштовхом до перегляду персоналій біографічного канону називають період незалежності України – час «радикальних змін у соціумі та культурі, який потребував пошуку нових цінностей, деміфологізації та ревізії культових постатей, переосмислення і пошуку нових героїв, інших трактувань», оскільки великі українці «потребують очищення від бруду, оживлення із каменя і повернення із забуття» [216, с. 3]. Проте щодо переліку персоналій, які можуть бути основою сучасного українського пантеону, у суспільстві та мистецтві точаться дискусії.

Творчість В. Герасимчука додає свою толіку у формування нового українського культурного пантеону.

Не випадково його увагу привертає постать Андрея Шептицького – для драматурга саме він є культурним медіатором між Заходом і Сходом України, оскільки позиція «ділитися за територіальними, політичними, релігійними чи ще якимись ознаками», властива українцям, не поділяється самим В. Герасимчуком. П'єса створювалася з огляду на політичну та

релігійну ситуацію в Україні після проголошення незалежності, але до двох українських демократичних революцій (цитую її за виданням 2003 року, під назвою «Андрей» її було поставлено 2000 року у Львівському українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, 2001 – у Торонто, де одна з прем'єр відбулася у церкві Святого Димитрія; уривок опубліковано у газеті «Літературна Україна», 2002, 4 квітня). По суті цей твір презентує постульований Л. Сидоренко «зв'язок між національним самовизначенням і творчою саморефлексією» [206, с. 5].

Драматург у слові від автора звертає увагу на те, що *«між Заходом і Сходом України завжди намагалися вбити клин, аби було легше розправлятися з нами поокремо. З цією метою і Андрея Шептицького виставляли «ворогом православ'я і сходу». Це не просто неправда – це відверта брехня! Саме Шептицький зупинив на початку минулого століття нищення поляками православних церков на Холмищині та Волині, написавши обурливого листа до Ліги Націй. Саме він у 33-му збирав продукти для голодуючих східних українців, хоча більшовики тих ешелонів в Україну не допустили. Це він, греко-католицький митрополит Андрей Шептицький, морально і матеріально підтримував православних Івана Огієнка, Олексу Новаківського та багатьох інших»*. Рецензуючи виставу Львівського театру Заньковецької за п'єсою «Андрей Шептицький», І. Вишневська описувала авторський задум майже статичної дії у її тексті: «Всі, хто з'являвся у спогадах Андрея, виринали ніби з небуття, і відходили так само, кидаючи на прощання якісь знакові репліки» [43].

Внесення постаті Андрея Шептицького – «культової фігури ХХ століття» [43] до оновленого біографічного канону української драматургії В. Герасимчук обґрунтовує не лише у передмові, а постійно розмірковує про це безпосередньо у тексті трагедії. Аргументи на користь такого рішення драматург вкладає переважно у вуста молодого монаха Атанасія, який доглядає смертельно хворого митрополита та майже у кожному епізоді

розповідає про його незлічимі чесноти, і зрідка – у репліки матері Шептицького графині Софії. Також автор озвучує декларації-аргументи наданням слова самому головному героєві на передсмертному одрі.

Ці аргументи зводяться до наступних позицій: позаконфесійний авторитет Андрея Шептицького у християнському світі далеко за межами України, його неймовірна особиста скромність при тому, що він багатьом українцям надавав реальну фінансову підтримку, постійні його вболівання за простих українців, у тому числі з іншою конфесійною приналежністю, за долю країни в цілому, зрештою, агіографічне мучеництво. До чеснот Шептицького додається те, що він ніколи не ділив українців за жодною з ознак:

Я на багатих не ділив і бідних.

Я не ділив на західних і східних.

Своїм, звичайно, більше я вділив,

Але на Схід і Захід не ділив.

Логічно, що переформатування українського біографічного канону за часів ще хиткої Незалежності, коли створювалася ця драма В. Герасимчука, вимагає і міркувань про долю самої України, і цими міркуваннями п'єса рясніє ледь не на кожній сторінці, являючи зразки декларативного письма. Усі влади, які підкорювали українські території, називаються окупаційними («чорна лють окупаційних влад», «я знаю: хто із них не переможе / – нам все одно лишатися в ярмі», «бо хто у місто не вривався з боєм / – на другий день з'являвся із конвоєм»), вони персоніфікуються через хижих птахів на їхніх гербах – поряд з митрополитом не страшні «ні яструби, ані орли, ні грифи», майбутнє України вбачається важкою хресною дорогою («хто ж наш народ врятує від заглади, / коли із шкіри дертимуть паси», «а українців споконвіку били, / на них гострили зуби, кігті, пили», «але народ наш мало має прав... / Немає ні держави в нас, ні волі, / лишились лиш приниження і болі. / А в душі

– відчай глибоко проник», «і бідкався Владика в тому маренні, / що ми такі розділені й розсварені»).

М. Косів у рецензії на виставу Львівського театру ім. М. Заньковецької проаналізував глядацьке враження від зібраних в єдиному сценічному втіленні представників окупаційних для України режимів: «Особлива сюжетна лінія вистави (як і самого життя Митрополита) – його протистояння репресивній машині окупаційних властей, яка смертоносним валом прокочувалася через українську землю й долі українців. Вони змінювали одна одну, але за суттю своєю залишалися однаково україноненависними. На сцену сходами вниз, з-поза мурів святоюрської палати, збігають офіцери російської армії, що захопила Львів 1914 р., зробивши Митрополита царським в'язнем, а потім польський, советський, німецький, знову советський оперативники, нахабні, цинічні, зверхні, вульгарні, крикливі. Апогею їхнє спільне бажання знищити Слугу Божого й патріота України сягає тоді, коли, за запропонованим у спектаклі принципом умовності, вони збігаються до трону Митрополита разом, і гарчать, вигукують, вимагають – усі вкупі і кожен на свій лад. Бо усіх їх єднає ненависть до політика на митрополичому престолі. Добра сцена! Мистецьки продуманий і випрааний режисерський хід, який знову ж піднімається до рівня символу. Окремо у цій вакханалії виділяється фігура енкаведиста. Образ потрактований у максимально реалістичному дусі. Хтось добре придумав для силуету персонажа важку довгополу шинелю до п'ят і хромові чоботи. Отакими зловісно-важкотілими, залізобетонними і за зовнішнім своїм виглядом, і за внутрішньою сутністю вони й були, такими їх ще досі пам'ятають чимало галичан. Слова, мова, логіка вислову – все таке, залізобетонне. Його нічим не проймеш. У нього немає душі, немає нічого людського» [151].

Особливо негативного забарвлення набуває у трагедії «Андрей Шептицький» період радянської влади, що маркується епітетами «*совіти біснуваті*», «*черства влада*», діяння цього режиму на українських землях

порівнюються з «*потоптом*» татар, штучно вчинений на східних українських землях голодомор розкривається через історію посту Ісуса в самарян, зрештою, йдеться про потужну репресивну машину: *«А ваші довоєнні всі арешти? / А цілі села, знищені до решти? / А смерть святих отців, що навідріз / відмовилися одректись від риз?»*. З гіркотою Андрей Шептицький міркує про сучасні йому українські реалії, виливаючи свої міркування у визначення *«держави без душі»*, *«це ж не країна, а заїжджий двір»*, *«було ярмо і є»*, *«ми славимось терплячістю волів»*, *«ми на межі між Заходом і Сходом. / Тому і наша доля – чорна ніч...»*.

Як бачимо, всі образні маркування нелюдської природи тоталітарного більшовизму доволі стислі, прив'язані до концентрованої візуальної асоціативності, вкладені у своєрідну емблематично-когнітивну форму. На думку О. Солецького, саме «емблематичні схеми» дуже ефективно констатують «основні метафізичні поняття», де «конкретний візуальний досвід» стає підґрунтям «для вираження абстрактних сенсів» [213, с. 8]. Нагнітання візуальних асоціацій у драмі «Андрей Шептицький» корелює з постулатом Ж. Бодріяра, що фотографія і кінематограф «доклали чималих зусиль до того, щоб секуляризувати історію, зафіксувати її у видимій, «об'єктивній» формі, на шкоду міфам, котрі пронизували її» [22, с. 73]. Щоправда, ця фіксація реалізується як негативна іншологія, як опозиція до здорового глузду і людського в людині: «Міфологічними домінантами семіотичної моделі опозитивного типу є образи Іншого, жертви, ідентичності, ворога як складники міфосценаріїв протистояння, на периферію виходять образи, мотиви й концепти, що вибудовують протиставлення», – зауважує Ю. Вишницька [44, с. 461].

Метафора «держава без душі» набуває актуального звучання у контексті давньої ідеї єдності українських церков, до реального наближення якої на момент створення п'єси лишалося ще майже 20 років.

«Держава з християнською душею / з насильством покінчила б та з олжею», – наполягає у трагедії В. Герасимчука Андрей Шептицький і закликає у фіналі до єдності українських церков як до шляху об'єднати український народ. Очевидно, що саме цей посил і мотивний код може зробити і твір, і сам образ митрополита Андрея Шептицького актуальним майже через 20 років після написання твору. Актуальність образу Митрополита Шептицького для сучасного реципієнта упорядники антології «Таїна буття» пояснюють тим, що він належить до когорти «великих достойників», які «тим то й захоплюють у нас подих, що попри плинність часу продовжують впливати на прийдешнє. Уже під час підготовки збірки прийшла звістка, що у Ватикані владика Андрей Шептицький, табуований радянськими ідеологами, був проголошений Праведником, ще раз підкреслюючи позачасову могутність та силу Велетнів духу» [216, с. 3].

Також драматургічною інтерпретацією постаті Андрея Шептицького мовби знімається з порядку денного постулат Російської православної церкви в Україні про «канонічність» виключно російського православ'я та «неканонічність», ледь не диявольську сутність решти українських конфесій, адже сам Андрей Шептицький свідомо зрікся «канонічного» католицизму та прийняв греко-католицьку віру, органічну для українців західного обряду. І хоча «з релігійного погляду зміна віросповідання, зрада батьківської віри – це великий гріх» [83, с. 166], хоч ані родина, ані оточення юнака не сприйняли цей його крок адекватно, герой п'єси «Андрей Шептицький» у своїй новій приналежності до віри свого народу заручається підтримкою самого Папи Римського. Відтак питання вільного вибору віри українцем незалежно від того, до якої церкви прив'язані його батьки та прабатьки, розв'язується у п'єсі на користь української церкви, хоча створювалася драма задовго до юридичного акту легітимації українського православ'я.

Наступна постать, яку В. Герасимчук намагається ввести в оновлений український культурний пантеон – це видатний український письменник і

кінорежисер Олександр Довженко, який пройшов через страшний моральний тиск радянської влади лише через те, що створив кіноповість «Україна в огні». На час цькування Довженко був визнаний усім цивілізованим світом як режисер, у якого треба вчитися, проте це не зупинило його кривдників. Критерії включення цього митця до оновленого українського пантеону – це також насамперед його вболівання за долю України, яка прийняла на себе чи не найбільший удар від німецько-фашистського війська, мученицька доля Довженка після розгромної промови Сталіна, спрямованої на його моральне знищення, а також незбориме бажання самого Довженка повернутися в Україну, яке, на жаль, не здійснилося за його життя.

До речі, мотив «душі» стає зоною внутрішнього перегуку п'єс «Андрей Шептицький» і «Душа в огні». В обох текстах протагоністи – це герої, по-різному наділені «українською душею»: Андрей Шептицький – через воцерковлене служіння українському народові, Олександр Довженко – через свій письменницький та режисерський талант. В обох випадках персонажі зсередини занурені у контекст *«держави без душі»*, а «душа» з української державності вичавлюється саме тоталітарною системою, в якій апріорі не може бути сприятливих умов для реалізації мистецького покликання або відданого воцерковлення.

Пишучи коротеньку передмову до п'єси «Душа в огні», В. Герасимчук декларує, що іноді свідомо відходив від *«історичної правди»*, віддаючи перевагу *«правді художній»*, *«бо історична правда була вже занадто гірка»*. Драматург стверджує, що наслідував у такому принципі добору художнього матеріалу самого Довженка, який між правдою і красою завжди обирав красу: *«Є правда художня. І є правда життя. Правда життя – річ, безперечно, дуже важлива. Але ж уся світова література тримається саме на правді художній. Тобто – на красі»*. Наприклад, у драмі «Душа в огні» ідеалізовано подружні стосунки Олександра Довженка і Юлії Солнцевої, наявне спілкування Юлії з душею померлого Довженка, «художня правда»

вмонтовується у текст драматургічного твору великим прозовим фрагментом з кіноповісті «Україна в огні», а нищівна промова Сталіна, спрямована саме проти цього твору, опосередковується через коротку реакцію головного персонажа.

Топографічно і ментально у п'єсі присутня наскрізна дихотомія Україна//Москва, причому душею Довженко постійно з Україною, хоча фізично більшу частину драми перебуває в Москві. Таким чином моделюється внутрішня «розірваність» українського митця між сакральним і державницьким «центрами», що інспірує додатковий внутрішній трагізм протагоніста і його близького оточення.

Як це проявлено у п'єсі? Сценічних епізодів, коли герой живе по-справжньому, як натхненний митець, всього кілька, і вони коротенькі – це читання ним уривків з «України в огні» у прифронтовій зоні, зустріч з Юлією у момент повернення з фронту, спільна робота з Юлією над черговим редагованим варіантом «Поєми про море» та вивільнення довженкової душі від земних пут у посмертному діалозі з дружиною. Усі ці епізоди тісно пов'язані з Україною, додатковий український настроєво-тужливий колорит привноситься зонгом Богдана Лепкого у виконанні Івана Козловського «Журавлі», фрагменти якого повторюються тричі. Своєю кіноповістю «Україна в огні» Довженко стверджує, що українському народові перепало найбільше горя, а сама Україна зазнала найбільших руйнувань під час війни, перекреслює трагічною оповіддю всі ідеологічно ангажовані погляди на війну як небачений героїзм та романтику, як переможну ходу російської армії, стверджуючи, що війна – це велика народна трагедія, насамперед для українців.

Спроба більшовистського режиму позбавити український народ духовного опертя візуалізована у читанні Юлією щоденникових записів Довженка: *«У Києві зірвано Печерську лавру. Уже ніколи над Києвом не підноситиметься у блакитну височінь прекрасна золота голова. Перед*

смертю попрошу поховати мене десть на лаврських старовинних пагорбах, що їх любив я більш за все на світі...». Мотив повернення в Україну бодай після смерті стає лейтмотивом сподівань Довженка у драмі аж до фіналу: подружжя Довженків мріє переїхати в Україну, направляючи постійні звернення до Президії Спілки письменників УРСР про надання їм житла у Києві, сам Довженко просить Юлію спочатку поховати його на батьківщині (чого не дозволила тодішня влада), а потім відзняти в Україні його «Поему про море» та інші фільми.

У той же час у п'єсі «Душа в огні» створено цілий масив епізодичних образів української інтелігенції, лояльної до сталінського режиму. Мотив «продажних своїх» додає і твору, і головному героєві внутрішнього трагізму, межує з розпачем протагоніста, позбавляє його надії на реалізацію у соціумі, лишає йому лише родинний прихисток. Через голос фронтового щоденника Довженко розмірковує про своє місце у тодішній українській літературі – і відчуває, що він вже *«не перший кінорежисер радянської кінематографії, не той майстер кіно, якого американці вважали за...»*, а *«інтендант другого рангу, другого, так би мовити, сорту з двома горбиками на конвірі»*. Трагічне відчуття майстра слова і кіно світового рівня у якісь хвилини робить його песимістом, і він виливає свої сум'яття у щоденникові записи: *«Тільки вчора, таким чином, я пересвідчився, що я зробив для радянської культури вдвоє менше, ніж Ванда Василевська і Бажан... Я пасинок у влади. Я не сіль. Сіль – Корнійчук, Бажан і навіть Панч. Вони I рангу, я другого. Одіозне моє становище підозрілої неповноцінної людини серед свого народу на своїй землі зробило моє життя важким, сумним і нещасним. Мені здається часом, що мене соромляться, що я дратую багатьох людей, як приспане сумління»*. Про Корнійчука та Бажана Довженко згадуватиме ще в епізодах цькування, оскільки не сумнівається у їхній непорядності, бо бачив, як ті на фронті зраджували своїх же колег по перу, посилаючи їх на вірну смерть. Дружина Бажана по телефону відмовляє Юлії Солнцевій з'єднати її з чоловіком, аби

поховати Довженка в Україні, відповідаючи, що його немає в Києві, хоча дружина Довженка напевне знає, що це відверта брехня. На цьому тлі контрастом до подібних зрадянщених покручів, порядною та інтелігентною людиною, яка змушена виявляти лояльність до влади, але не цькуватиме своїх, постає Рильський: *«Довженко. Рильський – людина. Він, як і всі, славить вождів, щоб вижити, але він ніколи не дозволить собі облити брудом побратима»*.

Зринає у п'єсі і образ М. С. Хрущова – етнічного українця, який стає прислужником сталінського режиму. На прикладі Хрущова драматург показує, як в одній людині живуть дві іпостасі – сміливого українця і боягузливого радянського функціонера. Як українець Хрущов симпатизує Довженкові, йому дуже сподобалася «Україна в огні» через правдиве слово про його рідну землю і страждання його народу, вони після читання у прифронтовому селі мали *«довгу і приємну бесіду»* про цей твір, Хрущов висловлює думку *«про необхідність надрукувати його окремою книжкою. Російською та українською мовами. Нехай читають. Нехай знають, що не так воно просто»*. Українець живе у Хрущові доти, допоки він не визнає думку Сталіна про твір Довженка. Під впливом цієї думки з Хрущова зникає українське нутро, його заступає позірна форма сталінського функціонера-служачки – власне таким функціонерам репресивна машина доручає нищити своїх, бо від своїх цькування були болючішими. Це саме Хрущов вживає визначення *«довженки»*, він виливає на митця всю лють від власного страху перед Сталіним, він разом із письменниками-покручами Корнійчуком та Бажаном цькує Довженка, якого виводять зі складу Всеслов'янського комітету і Комітету по Сталінських преміях, з редколегії журналу «Україна», позбавляють роботи художнього керівника Київської кіностудії, перестають друкувати, морально знищують на письменницькому Пленумі.

Що ж натомість у драмі пов'язано з державним центром – Москвою? Радянський чиновник від літератури, який не бачить сліз українців, бо

українець дивиться на війну очима Довженка, пропускаючи все через серце, з позицій властивого українській культурі кордоцентризму, а зросійщений чиновник – *«через свої окуляри і через шкло закритої машини»*, відтак *«нічого не бачив, бо не хотів бачити, сліпче...»*. Кинуті напризволяще в окупованому Києві українці, у тому числі батьки Довженка. Сталінські гоніння на Довженка за «Україну в огні», спільне засідання Політбюро ЦК ВКП(б) і Політбюро ЦК КП(б)У з висновком, що *«довженки будуть відкинуті українським народом, як би вони не радились в друзі українського народу»*. Друзі та знайомі, які відсахнулися від опальної родини. Режисер Іван Пир'єв, який змушує хворого Довженка приходити на знімальний майданчик і навіть вголос каже, що нехай той хоч помре, аби приходив. Московські професори медицини, що відмовилися приїхати до Довженка під час останнього серцевого нападу. Лікар швидкої, який не став надавати йому невідкладну допомогу, аби запобігти смерті. Порожній рахунок у 32 карбованці, яких не вистачило на похорон митця, похованого у його єдиному костюмі... Тобто, імперія вилучала талановитих людей з їх органічного національного контексту, не дозволяючи їм у нього повернутися, але й не робила їх остаточно «своїми», відчуваючи в них ментальних чужинців.

До нового українського пантеону введено і постать видатного історика та етнографа Дмитра Яворницького. Створюючи його образ, драматург наділяє його рисами українського козака-характерника. Так, наприклад, він «оживає» після того, як під час розкопок впав у могилу, причому процес «оживання» супроводжується україномовним читанням Псалмів. Звільнений з університету за «українофільство», Дмитро Яворницький віднаходить інші способи самореалізації та донесення до широкого загалу власних проукраїнських ідей: читає лекції у Петербурзі, впливає на світогляд російської мислячої еліти, навіть у засланні до Середньої Азії проявляє себе як козак із подвійною місією – зовнішньою, жартівливо-ігровою (розважає *«бухарського еміра»*), видає *«Путеводитель по Средней Азии от Баку до*

Ташкента в археологическом и историческом отношениях»)), та серйозною, героїчною («третомна *«Історія запорозьких козаків» уже готова»*). Власне, за створення третомника про запорожців Дмитро Яворницький у біографічній концепції В. Герасимчука і потрапляє до оновленого українського пантеону.

М. Коцюбинська наголошує на тому, що загальна тенденція літератури, заснованої на фактах – «орієнтація не лише на збереження пам'яті, а й на нове осмислення минулого, на «стереоскопічність» історичної картини внаслідок зіткнення різних точок зору, перетину й синтезу окремих індивідуальних «правд»» [152, с. 5-6].

Симптоматично, що у контексті нового українського пантеону «великих» у В. Герасимчука спливають постаті російського письменника Антона Чехова (очевидно, драматург враховує, що Чехов народився у тодішній українській Катеринославській губернії, і коріння має даватися знаки) та російського художника Іллі Рєпіна (народженого в українському Чугуєві Харківської губернії), які дуже прихильно ставилися до України, навіть коли позиціонувалися російськими митцями. Зокрема, Я. Поліщук звертає увагу на оцінку Чехова Максимом Рильським, який чимало уваги приділив як навіренності письменника до українства, так і його вишуканому інтелектуалізму [193, с. 282-284]. Це позитивне ставлення обох митців до всього українського драматург втілює у мотивіці п'єс «Окови для Чехова» та «Рєпін і Яворницький». Його персонаж-Чехов під час поїздки на Сахалін опікується тим, щоб дізнатися про долю української родини Кравченків, яка виявляється справжньою трагедією, а персонаж-Рєпін на очах читачів/глядачів створює епічне полотно «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». Через ці два образи у драматургічний цикл закладається ще одна важлива інтенція – повернення етнічних українців до українського культурного пантеону.

Як бачимо, для В. Герасимчука принциповим є не шукати нові способи «перепрочитання» тих персоналій, які давно і стійко закріплені в українському культурно-історичному пантеоні (Мазепа, Шевченко, Франко, Леся Українка тощо), а суттєво трансформувати сам пантеон, вводячи в нього нових знакових персонажів української історії та культури, нагадувати українському читачеві/глядачеві, що національний пантеон не обмежується трьома-чотирма відомими іменами, і у такий спосіб заохочувати його читати та дізнаватися більше про своє минуле та своїх національних «героїв».

2.4. Мотивні коди Митця та Мистецтва

Образи митців різних країн та епох у драматургії Валерія Герасимчука посідають провідне місце. Будь-яка п'єса про митця не може створюватися поза його творчістю, а це означає, що вона вже приречена на інтертекстуальність. «Авторська інтертекстуальність може бути зорієнтована на конкретного реципієнта чи групу реципієнтів, які розпізнають міжтекстові зв'язки і зрозуміють авторські інтенції, модальні нюанси тексту. Інші читачі можуть просто не помітити цих інтертекстуальних відсилань, сприйнявши текст без закладеної в нього системи міжтекстових конотацій» [197, с. 7].

Якщо йдеться про письменницьку біографію, реалізовану у художній площині, ми обов'язково матимемо справу зі складною художньою системою, в якій відчутно проглядатимуться різні рівні інтертекстуальності та діалогізму:

- 1) Біограф – головний герой;
- 2) Головний герой – його творчість;
- 3) Творчість біографа – творчість головного героя;
- 4) Біограф – читач;
- 5) Біографія автора – біографія головного героя;
- 6) Біограф – культура;

- 7) Головний герой – культура;
- 8) Діалог культурних епох;
- 9) Діалог на рівні вузького інтертексту;
- 10) Діалог на рівні широкого інтертексту.

Художня біографія у прозі досліджена значно більшою мірою, аніж у драматургії. Її написання і читання, якщо йдеться про постать історично реального митця, тісно пов'язується з цілим «комплексом творчості», тобто з роздумами про специфіку, покликання, креаційну або згубну силу таланту. Біографічна драма про митця далеко не завжди передає його життєвий і творчий шлях у повноті, оскільки сам жанр драми доволі компактний: найчастіше для інтерпретації обираються якісь фрагменти, які біограф вважає значущими у першу чергу для себе, а також для читача/глядача. Зрозуміло, що ці епізоди не обов'язково є засадничими у житті самого митця, якому присвячено біографічний твір, проте для читача/глядача вони, будучи художньо інтерпретованими, промовляють набагато більше, ніж цілісна нехудожня біографія, оскільки, на відміну від останньої, раціональної, несуть емоційну художню енергію.

«Останнім часом не тільки в науці про літературу, а й у художніх текстах посилилася тенденція до осмислення природи та сутності творчої діяльності відомого митця, його формування і становлення» [159, с. 5-6], – зауважує А. Кулик, наголошуючи при цьому, що сучасна художня біографістика обирає письменника центральним персонажем значно частіше, ніж представника інших видів мистецтв, а засадничим її методом стає «психобіографізм». Письменницьку ж функцію у такому творі дослідниця вбачає в тому, щоб художня біографія видавалася життєво правдоподібною, переконливою та містила маловідомі читачеві факти.

Щоразу, як В. Герасимчук звертається до образу письменника, він змушений так чи інакше вводити у текст свої п'єси відсилання до його творчості, нерідко у вигляді прямого цитування, але частіше – завуальовано.

«Є ще один спосіб введення прецедентних текстів у дискурс мовленнєвої особистості... – це цитування. Функції цього способу подвійні. Ясна річ, один результат виникає у випадку, якщо у мовлення включається певне висловлювання (приписане чи то не приписане певному автору), що має характер формули, правила..., і зовсім інший ефект спостерігаємо, коли цитата мовби природним чином продовжує і розвиває плин оригінального дискурсу, проте головна її роль полягає у спрощенні способу аргументації мовця та у підкріпленні висловленої в ній думки відсиланням до авторитету, тобто знов-таки в апеляції до члена референтної (антиреферентної) групи» [121. с. 230].

Наприклад, у драмі «Поет і Король, або кончина Мольєра» перелицьовується мольєрівська комедія «Хворий, та й годі!» та переосмислюється амплуа Мольєра не лише як видатного комедіографа, а насамперед як засновника «Блискучого Театру» та його провідного актора. У різних епізодах діють поет Клод Шапель, актор Мішель Барон та законодавець класицистичної теорії Ніколо Буало. Згадуються комедії і трагедії давньогрецьких поетів та інші драматургічні твори Мольєра: «Тартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп», «Міщанин у дворянстві», «Скупий», «Обманщик», «Кабала святош». Мольєр у п'єсі пише драму з такою ж назвою «Поет і король», як називається власне п'єса В. Герасимчука про Мольєра.

Платонівські діалоги живлять «Цикуту для Сократа», як взірцевий митець згадується Віктор Гюго (і його проекція на сьогоденного митця, якого також звати Віктор), розігрується добровільний акт прийняття Сократом чаші з цикutoю, який допомагає самому Вікторові прийняти реальність.

У «Трагедії Нобеля і драмі Хемінгуея» протиставлені не лише «фізики» і «лірики», але й драматургічні жанри трагедії і комедії як своєрідні інваріантні кліше (про це докладно пише О. Бондарева у монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного

зв'язку через жанрове моделювання» [25, с. 229-231]). У п'єсі діє австрійська письменниця-пацифістка Берта фон Зуттнер (її антивоєнний роман «Геть зброю» називається улюбленою книгою Альфреда Нобеля), згадуються письменники Вольтер, Шекспір, Гюго, Бальзак, Мопассан, Тургенєв, Ібсен, Марк Твен, Гоголь, Толстой, Чехов, американські літературні критики Макс Істмен, Дональд Адамс, Боб Шервуд, Кліфтон Мадіман, Маргарет Маршалл, а також тексти самого Хемінгуея – «Мужчини без жінок», «Маєш і не маєш», «По кому б'є дзвін», «Старий і море», «Свято, яке завжди з тобою».

Лейтмотивом «Оковів для Чехова» стає пісня «Ой горе тій чайці...», авторство якої приписують І. Мазепі, ностальгійно згадуються українські пісні як особливий культурний метатекст, а сама драма багато що бере до уваги з книги Чехова «Острів Сахалін» та листування письменника, інколи містячи розлогі цитати з цих книг. У творі також діють брати Антона Чехова – хворий художник Микола Павлович, молодші за Чехова Михайло та Іван, сестра Маша та батьки – Павло Єгорович Чехов та Євгенія Яківна Чехова. Один із портретів, написаних братом Миколою, у сюжеті п'єси має свою історію, суголосну з трагічною долею українки Софії Кравченко, тобто, портрет, по суті, виступає одним із персонажів. З творів Чехова згадано повість «Степь», водевіль «Ведмідь», з тодішньої преси – газету «Новое время», журнали «Русская мысль», «Северный вестник».

У «Помилці Сервантеса» головний герой дезорієнтується між двома транзитивними персонажами – Дон Кіхотом і Дон Жуаном. На можливість традиційних структур тиражуватися та комбінуватися вказує А. Нямцу: «Важливою характеристикою традиційних сюжетів виступає їх об'єктивна чи потенційна спроможність до комбінаторності у процесі свого становлення та літературного функціонування. Інакше кажучи, йдеться про явище формально-змістової «соборності», коли принципово відмінні, на перший погляд, одна від одної структури демонструють здатність до формально-змістового об'єднання (суміщення) в одному художньому контексті (Дон

Кіхот і Дон Жуан, Гамлет і Дон Кіхот, «співпраця» Бога і Диявола тощо)» [182, с. 251].

Драматург грається з сервантесовою символікою (вітряк, пастушка, кози, молода іспанка, немолодий ідальго, його слуга), жанровою матрицею *«рицарського роману»* з *«його непереможними героями»*, яку віднесено до *«фальшивих книжок»* з *«усіма цими вигаданими Адамісами і Кларіанами»*: на цю матрицю, на це *«примітивне читиво»* Сервантес-протагоніст обіцяє створити літературну пародію. Відрекомендовуючись одній із героїнь, протагоніст згадує про свій незавершений пасторальний роман «Галатея», *«багато сонетів і кілька п'єс»*. Звісно ж, не обходиться і без знаменитого «Дон Кіхота». Як взірці високого, опоетизованого кохання називаються Данте і Петрарка та їхні поетичні героїні Беатріче і Лаура.

В основу драми «Приборкування... Шекспіра!» покладено полеміку Шекспіра з Крістофером Марло та реалії театру «Глобус». І сам Крістофер Марло, й інший драматург Бен Джонсон, актори Річард Бербедж та Августін Філіпс стають дійовими особами п'єси. Також згадано критика Роберта Гріна та поета Генрі Четля. На сцені сучасного театру встановлено середньовічну сцену, на якій грається п'єса Шекспіра «Річард III», сам Шекспір у ній грає роль Річмонда. Розігруються і фрагменти інших його драм. Із творів Крістофера Марло згадані «Тамерлан» і «Трагічна історія доктора Фауста», із драм Шекспіра – не лише «Річард III», але й «Річард II», «Генріх V», «Генріх VI», «Приборкання норавливої», «Два веронці», «Марні зусилля кохання», «Ромео і Джульєтта», повністю цитується 66 сонет Шекспіра у перекладі Д. Паламарчука. Зрештою, у фіналі символом безсилля Шекспіра слугує кров його літературного героя – Гамлета, а своєю творчою перспективою протагоніст п'єси вважає посилення трагізму світовідчуття та створення образів Отелло, Макбета, Антонія і Клеопатри, Короля Ліра, тобто, драматург стає «всезнаючим наратором».

У п'єсі «Кохані Бетховена і коханки Паганіні» є безліч листів, окрім

двох головних героїв-митців діють також композитор Граф Галленберг та англійський поет-романтик Джордж Гордон Байрон, з інших митців згадано Гете та французького скрипаля Шарля Лафона, із музичних творів – «Відьми» Паганіні, «Місячну сонату» та останні квартети Бетховена, «Дон Жуана» Моцарта, балет Зюсмайра «Горіх Беневенто». Драматург інсценізує історію запровадження Нобелівської премії та контурно протоколює участь Хемінгуея у Першій світовій війні.

Драма «Душа в огні (Довженко)» побудована на основі кіноповіді Довженка «Україна в огні» та його військових щоденників і записників. У п'єсі подані локальні фрагменти історії кіностудії «Мосфільм», пов'язані з творчістю Довженка. У тексті зринають імена тоталітарних політиків Сталіна, Хрущова, Берія, режисера Івана Пир'єва, письменників Бориса Полевого, Корнійчука, Бажана, Рильського, згадано кіносценарії «Щорса» та «Поеми про море», наголошено, що співавтором обох була дружина героя Юлія Солнцева. Наскрізним зонгом виступає стрілецька пісня на вірш Богдана Лепкого та музику Левка Лепкого «Журавлі».

Карел Чапек у п'єсі «В облозі саламандр» дискутує з Томасом Манном та переосмислює свою «Війну з Саламандрами». Лейтмотивом зовнішньої композиції стає розповсюдження накладу газети «Лідове новіни» – від 1933 року, коли Гітлера тільки-но було обрано рейхсканцлером Німеччини, до вересня 1938-го – дня ганебної Мюнхенської угоди – останнього кроку на шляху спроб очільників Франції та Великої Британії до «умиртворення» агресора Гітлера та європейського фашизму за рахунок відданих нацистам Судетів та зруйнування чехословацької державності. У тексті цитується програмна промова самого Гітлера, подається реакція на неї братів Йозефа і Карела Чапеків, називається друг письменника президент-інтелектуал Томаш Масарик, якому довелося визнати тиск європейських країн-лідерів та віддати на поталу велику частину території та населення країни заради «умиротворення» апетиту агресора. Згадуються твори, написані обома

братами у співавторстві – «Розбійники», «З життя комах» та *«інші юнацькі драми»*, наголошено, що Йозеф Чапек став *«великим художником»*, а Карел тепер за двох *«тягне цю літературу»*. Читачам повідомлено, що Карел Чапек був президентом Чехословацького пен-клубу і саме в цій якості опікувався долею Томаса Манна, який опинився під загрозою фізичного знищення у фашистській Німеччині. Активно працює інтертекстуальна алюзивність мимохідь названої трагедії Гете «Гец фон Берліхінген», створеної ним у період «бурі й натиску», та її головна метафора «залізної руки», від якої немає порятунку: «залізна рука» фашизму все міцніше стискає Європу та нищить європейську інтелігенцію. Також поряд із романом-антиутопією К. Чапека «Війна з саламандрами» згадано його антинацистську п'єсу «Біла пошесть», а у контексті пропозицій Чапеку щодо еміграції та співпраці від лондонського часопису «Таймс» називаються мемуари «Листи з Англії». Негативно маркуються Прем'єр-Міністр Великої Британії Чемберлен, який є ініціатором Мюнхенської змови, та безіменний німецький посол, який умовляє Карела Чапека *«не чинити опору»* просуванню фашизму Європою.

Драма «Рєпін і Яворницький» містить кілька знакових поетичних текстів – біблійні псалми в українському поетичному переспіві, українську козацьку пісню «Чорна рілля ізорана», відому за виданням М. Максимовича «Українські народні пісні» 1834 р. та інтерпретовану пізнішою пісенною культурою – як саундтрек кінофільму «Пропала грамота» (реж. Б.Івченко) та як хіт у виконанні різних українських гуртів («Арніка», «Вій», «Полинове поле»); фрагмент з української народної «Думи про козака Голоту» «На козакові шапка-бирка»; старовинний російський романс П. Булахова на вірші В.Чуєвського «Гори, гори, моя звезда», українську народну «Пісню про Байду»; також згадується і цитується поезія Якова Щоголіва «Хортиця». Драматург зберігає й історичну козацьку топографію, наголошуючи у примітках, що *«міста Олександрівськ, Єлисаветград і Катеринослав подано за тодішніми їхніми назвами. Нині – це Запоріжжя, Кіровоград і*

Дніпропетровськ» (зараз Кіровоград вже перейменовано на Кропивницький, а Дніпропетровськ – на Дніпро). Яскраво представлений на рівні культурологічного інтертексту український козацький пантеон – так, на подорож до Петербургу з метою опрацювати вивезені козацькі архіви друзі благословляють Дмитра Яворницького *«Байдою, Сагайдачним, Залізняком, Палієм та всіма славними і святими запорожцями і гайдамаками»*, а вже у післяслові від автора ще будуть згадані Лоцман Грицько Шарм та Петро Носок. У контексті топосу Петербурга згадуються видатні українці, що у Петербурзі «ставали на ноги», – Шевченко, Гребінка, Костомаров, Куліш. У картині Рєпіна *«Запорожці пишуть листа турецькому султанові»* знаходиться місце для сучасної художнику української інтелігенції – генерала Георгія Алексєєва, колишнього катеринославського губернського предводителя дворянства, та мецената Василя Тарновського-молодшого – власника *«знаменитої Качанівки, де не раз гостювали Гоголь і Шевченко»*. Окрім картин Рєпіна, які, по суті, є учасниками дії (*«Бурлаки на Волзі»* та *«Запорожці пишуть листа турецькому султанові»*), згадуються інші його твори української тематики – *«Вечорниці»*, портрет Шевченка, *«Хресний хід у Курській губернії»* (у південних повітах Курської губернії, суміжних з Харківською губернією, у XIX ст. етнічно переважали українці), останнє його полотно *«Гопак»*. Сам Рєпін пригадує, як про лист запорожців до турецького султана почув ще 1878 року в Абрамцево під Москвою, коли йому та художнику Серову його у будинку Сави Мамонтова прочитав це Костомаров. На сцені оживають і гастролі у Петербурзі першого професійного українського театру Марка Кропивницького із Єлисаветграда – *«театру корифеєв»*, які привезли пітерській публіці *«Чорноморців»* Якова Кухаренка на музику Миколи Лисенка. *«Акторами»* для картини Рєпіна про запорожців у п'єсі стають професійні актори українського театру корифеїв – Марко Кропивницький, Панас Саксаганський, Микола Садовський *«і вся їхня чоловіча частина трупи»*, як учасниці трупи також згадані Заньковецька і

Затиркевич. Яворницький міркує про свою тритомну «Історію запорозьких козаків» – найповніше історичне дослідження того часу. У контексті видатних українських митців згадано київського художника Миколу Мурашка. З періодичних видань у п'єсу потрапили «Днепр», «Русские ведомости», «Новости», «Московские ведомости».

Тобто, для кожної п'єси драматургом створюється своєрідна антологія текстів, що використовуються для підсилення образу протагоніста або полеміки з ним: «твори, вилучені з їх первісного контексту (творчість окремого автора, біографічні обставини, літературний стиль чи історична епоха), стають лише метоніміями тої культури, з якої вони взяті. Разом з тим вони становлять частину нової цілісності, часто також прихованої від буквального спостереження. Література, представлена таким чином, залежить від уявлень упорядників-колекціонерів про те, що заслуговує збереження, запам'ятовування і споглядання, а також відсилає до читацького середовища, зацікавленого фавбулою, яку пропонує упорядник» [50, с. 73].

Усі названі імена та художні твори у текстах циклу «П'єси про великих» змушують працювати найширший культурологічний інтертекст, і завдяки цьому при ощадливому обсязі творів інформативно та емоційно вони виявляються доволі насиченими. Відтак, «якщо соціальна спільнота в основному націлена на кодування, приховування людських бажань засобами моралі, формуючи систему певних умовностей та заборон, то творчість – це майже завжди провокація, оприявлення чуттєвого реєстру, його викриття» [140, с. 303].

За логікою дослідників, «біографічну драму актуалізує не тільки перехідне мислення у широкому сенсі, відчуття дезорієнтованості й пошук культурних опор, а й постмодерністське світобачення із притаманними йому якостями: інтертекстуальністю, грою, сумнівах в авторитетах. В цьому плані можливості форми й своєрідність стилю співпали й дали нову художню якість» [207, с. 8]. Біографічна драма, на думку М. Шаповал, дає можливість

«компенсації після модерністських потрясінь», «подолання стихії Хаосу», «відкриває шлях естетиці пореволюційного замирення. Героями біографічної драми можуть бути самі митці епохи модернізму, носії вибухонебезпечного світогляду, але в постмодерному трактуванні їх екстремізм приглушено» [247, с. 253-254].

Історію героя біографічної драми О. Когут розглядає як архетипний сюжет, у якому «драматург як митець приміряє на себе роль деміурга, який у процесі написання інтеріоризує із життєписом знакових постатей », а творчість в її інтерпретації «також часто асоціюється із сферою несвідомого, де панують два чуттєві титани – Ерос (потяг до життя) і Танатос (потяг до смерті)» [140, с. 301].

У контексті біографічної драми як форми художньої рефлексії про особисте життя геніальних митців Н. Мірошніченко розмірковує про художні тексти своїх сучасників як про розмисли щодо можливості чи неможливості досягнення гармонії: «Неможливість може бути ситуативною і апріорною. Більшість п'єс такого ґатунку зорієнтована на те, що гармонія в особистому житті неможлива, і генії приречені на самотність – справжню (наприклад, у Т. Шевченка) чи самотність удвох (як у І. Франка). По суті таке трактування близьке до вчення З. Фрейда – креативна енергія вивільняється завдяки нереалізованості у звичайному житті. Але насправді все складніше, і саме потреба у любові може бути рушієм у творчості. Кохання – одна з найбільших таємниць людства, його існування непідвладне інтелекту. І саме на протиріччі раціонального та ірраціонального побудований цей конфлікт. Більше того, спроба застосовувати раціональність у сфері чуттєвості та інтуїції призводить до деструктивних наслідків» [175, с. 163].

Н. Мірошніченко намагається систематизувати розмаїття авторських стратегій сучасної української біографічної драми, до переліку яких включає наступні:

- 1) «різні структурні основи – від неокласичних із сильним героєм-протагоністом до постмодерної монтажної композиції і постдрами»;
- 2) «радикальні інверсії, опозиційні погляди на усталені традиції у трактуванні прототипів героїв і архетипних міфів»;
- 3) «стратегії моделювання тексту різних типів, зокрема деміфологізації і реміфологізації»;
- 4) «складне комбінування з різних типів міфологій: традиційної, ідеологічної та мистецької».

«У процесі деміфологізації, – зазначає дослідниця, – використовується розгляд інтимної сфери, як оберненої сторони соціальної, тобто перевертання піраміди центр-периферія, по-друге, розвінчання культів, пошук «інакшого» не загальноприйнятого обличчя знакових постатей, як позитивних у негативному ключі, так і навпаки, реміфологізація табуйованих постатей у новому контексті. Ці стратегії використовуються як у лінійній однозначній версії, так і у множинній, неоднозначній. Твори моделюються в межах різних дискурсів: неокласичних, некласичних і постнекласичних» [175, с. 163].

Аналізуючи цикл В. Герасимчука «П'єси про великих», О. Бондарева відстежує, як «драматург намагається полемічно виявити переваги раціональної (Сократ, Нобель, Бетховен) чи метафізичної (Віктор, Хемінгуей, Паганіні) домінанти у самій природі креативної людини – але фінали його п'єс так і лишають це питання дискусійним» [25, с. 236].

Мотивні коди драматургічного циклу «П'єси про великих», пов'язані з «комплексом митця», можна звести до наступних позицій:

- 1) Хворобливий стан митця як каталізатор творчості (Віктор, Мольєр, Чехов, Чапек);
- 2) Пошук матеріалів для нових творів, який відбувається у різні способи (Віктор, Мольєр, Довженко, Хемінгуей, Чехов, Сервантес, Шекспір, Чапек, Рєпін, Яворницький);

- 3) Перформативний процес творчості (Віктор, Мольєр, Хемінгуей, Чехов, Сервантес, Шекспір, Бетховен, Паганіні, Чапек, Рєпін, Яворницький);
- 4) Приладдя для створення текстів, у тому числі «текстів» інших мистецтв: цупкуватий жовтий папір, чорнила та гусяче перо (Мольєр), старий монітор комп'ютера, настільки старий, що впливає на здоров'я протагоніста (Віктор), паперові аркуші та ручка (Хемінгуей, Чапек), живі чоловіки, з яких автор «обирає» свого персонажа (Сервантес), папір та перо (Шекспір); фортепіано (Бетховен), скрипка (Паганіні), пантоміма з акторами українського «театру корифеїв» (Рєпін);
- 5) Їжа як протиставлення «хлібу духовному» (Віктор, Мольєр, Хемінгуей, Чехов, Чапек);
- 6) Книга як каталізатор дії (Мольєр, Довженко, Сервантес, Чапек);
- 7) Глядачі і публіка (Мольєр, Шекспір, Чапек, Рєпін, Яворницький);
- 8) Театральна бутафорія (Мольєр, Шекспір, Чапек);
- 9) Творчість інших митців (Віктор, Мольєр, Хемінгуей, Чехов, Сервантес, Шекспір, Паганіні, Чапек, Рєпін, Яворницький);
- 10) Блазнювання митців (Мольєр, Сервантес, Паганіні);
- 11) Творчість як ремесло (Віктор, Мольєр, Хемінгуей, Чехов, Шекспір, Сервантес, Паганіні, Бетховен, Рєпін);
- 12) Митець і влада (Віктор, Мольєр, Довженко, Шекспір, Чапек, Яворницький);
- 13) Митець як актор (Мольєр, Сервантес, Шекспір);
- 14) Театр у театрі (Мольєр, Шекспір, Чапек, Рєпін);
- 15) Мотив передчасної смерті (Віктор, Мольєр, Довженко, Хемінгуей);
- 16) Мотив подружньої зради (Віктор, Мольєр);

- 17) Нице або богемне життя митців (Віктор, Мольєр, Довженко, Хемінгуей, Яворницький);
- 18) Талант як життєвий хрест (Віктор, Мольєр, Довженко, Бетховен, Чапек);
- 19) Мистецтво як товар (Віктор, Мольєр, Хемінгуей);
- 20) Драматургічні жанри як герої літератури: комедії, трагедії, п'єса, поетична/віршована драма, імпровізація («Поет і Король, або Кончина Мольєра»), п'єса, філософські драми («Цикута для Сократа»), водевіль («Окови для Чехова»), пародія («Помилка Сервантеса»), трагедії, історична драма, комедія, «комедійка», драма переробок («Приборкування... Шекспіра!»), інсценізація («В облозі саламандр»), пантоміма і «театральне дійство» («Репін і Яворницький»).

Останній пункт, мабуть, є унікальним для сучасної української драматургії, так само як і для значно ширшого драматургічного контексту – адже художні міркування про жанри наближають драматургію до популярних філологічних досліджень.

«Події, що відбувається з персонажами біографічних п'єс В. Герасимчука, – наголошує О. Бондарева, – безперечно, мають різне значення для самого драматурга (насамперед семіотичне) і для його драматургічних героїв. Драматург в принципі орієнтований на позицію «Я – «тут», він – «там»», тобто на відчутну віддаленість від об'єкта естетичних і морально-етичних колізій, яка уможливлює відмінності у наявних цілях та системах релевантності, створюючи паралельні біографічно детерміновані ситуації. Водночас автором п'єс запропоновані й шляхи подолання відмінності індивідуальних перспектив його персонажів та власної творчої позиції – через взаємозаміщення точок зору (якщо я буду «там», а він – «тут», то він дивитиметься на об'єкт так само як я, і навпаки), як, скажімо, у «Цикуті для Сократа», або через часткове співпадання систем релевантності,

коли відмінність перспектив є майже не суттєвою з точки зору наявних цілей, наприклад, у п'єсах «Душа в огні», «Поет і король, або кончина Мольєра», «Окови для Чехова», «В облозі Саламандр»» [25, с. 246].

Як бачимо, у циклі В. Герасимчука «П'єси про великих» представлено найширші мотивні коди митця і мистецтва, успішно реалізовані у різних семантичних, персонажних, сюжетних і жанрових площинах.

Висновки до другого розділу

Мотивний комплекс біографічного циклу драм Валерія Герасимчука «П'єси про великих» виявляється доволі складною та різнорівневою системою, оскільки драматург працює не в одній, а в різних стратегіях біографічної драми.

Реєстр «біографічних» персонажів, вартих посісти провідне місце у своєрідному «каталозі» української та світової культури, драматург розпочинає з Ісуса Христа та Його Матері Марії. Мотив «п'єси без героя», коли протагоніст у драмі відсутній реально і присутній текстуально – через розповіді інших персонажів, алюзії, асоціації, символічні образи – не є винаходом В. Герасимчука, проте використаний вдало, і саме його художнє застосування дозволяє апелювати до жанрового коду «п'ятого Євангелія». Нагнітання паралельних мотивів і героїв у п'єсі «Розп'яття» кореспондує з увагою до «паралельної біографії» в інших драмах Валерія Герасимчука («Цикута для Сократа», «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея», «Кохані Бетховена і коханки Паганіні», «Репін і Яворницький»).

Здебільшого мотиви біографічних п'єс В. Герасимчука апелюють до «підготовленого» читача та демонструють колосальний формозмістовий потенціал сучасної біографічної драми, оскільки виступають культурологічно інтертекстуальними та програмують сприйняття митців-креаторів у широкому контексті культури та архетипного «комплексу митця». Христологічні коди виходять за межі п'єси про Ісуса Христа і втілюються у

драмі «Андрей Шептицький», для якої євангельська мотивна історія розп'яття стає «прецедентним текстом», актуалізованим у ситуації «покордонної культури», чим активується майже безмежний історико-культурний контекст. Еластичність культурологічного інтертексту доводить автоінтертекстуальна драма «Розп'яття, або Марія біля Хреста», яка, будучи монологізованою та скороченою версією трагедії «Розп'яття», переростає ці межі та стає її новим палімпсестним прочитанням, тобто, робить інтерпретацію драматургічним жанром.

Увагу до мотивів античності у п'есі «Цикута для Сократа» застосовано з метою створення історично референтного образу «маргінального мудреця» – невизнаного сучасного драматурга, в якому дослідники частково вбачають долю і самого Валерія Герасимчука, і яскравого представника «нової хвилі» в українській драматургії межі ХХ-ХХІ століть Ярослава Стельмаха. Такими паралелями задається жанр семіотичної біографії.

Для сучасного українського автора біографічних п'єс принциповим є питання посттоталітарного переформатування українського біографічного канону, в контексті якого актуалізовано життєписні історії митрополита Андрея Шептицького, письменника і кінорежисера Олександра Довженка, історика і белетриста Дмитра Яворницького. Проблематичність цих постатей для українського культурного пантеону полягає в тому, що на певному етапі свого життя кожен із них реалізовував свій талант в імперських метрополіях (Шептицький – у Польщі, Довженко та Яворницький – у Москві), проте саме ці особистості, не підвладні культурній мімікрії, доклали максимум зусиль, аби зробити українську культуру «антиколоніальною», що вдається довести їх сучасному драматургічному біографу В. Герасимчуку.

У специфіці мотивних кодів біографічних п'єс про митця вповні реалізовано так званий автономний «комплекс митця»: всі протагоністи є нестандартними, нетривіальними, неординарними яскравими особистостями, здатними на непрогнозовані вчинки та багаточасову гру. Загалом специфіка

письменницької драматургічної біографії може бути темою окремого дослідження, оскільки це надскладна художня система з різними рівнями текстуальності і діалогізму, які мають обов'язковий вихід у театральність та метатеатральність.

У біографічних п'єсах про митців В. Герасимчук використовує безліч імен діячів культури і мистецтва та апеляцій до їх творчості, цитат та культурологічних паралелей, мистецьких дискусій та взірцевих «знаків культури».

Провідними мотивами таких п'єс стають пошук матеріалів та натхнення для творчості, перформативний творчий процес, демонстрація реманенту для його забезпечення, протиставлення «їжі» та «хлібу духовного», творчість як гра і творчість як ремесло, взаємини митця і влади, передчасна смерть та «активне вмирання»: «Постмодерністський текст є не готовим твором, а процесом взаємодії письменника з текстом, зовсім не простим, але спрямованим на народження тексту мало не на очах читача. Модель світобудови як навколишнього буття вибудовується через багатовимірний нелінійний текст, принципово відкритий для додавання нових елементів, куди можуть включатися й елементи раніше створених лінійних текстів» [97, с. 40].

Парадоксально, але своєрідними «героями» біографічних п'єс В. Герасимчука виступають й самі драматургічні жанри: трагедія, комедія, власне драма (п'єса), поетична/віршована драма, історична драма, філософська драма, імпровізація, водевіль, пародія, драма переробок, пантоміма, театралізоване дійство, і це є абсолютною новацією драматурга, коли культурологічний інтертекст починає працювати на одному з найглибших рівнів драматургічного дискурсу – у царині жанру.

РОЗДІЛ III

ОБРАЗНА СИСТЕМА БІОГРАФІЧНИХ ТА КВАЗІБІОГРАФІЧНИХ П'ЄС ПРО МИТЦЯ У ДІАЛОЗІ З КУЛЬТУРНОЮ ТРАДИЦІЄЮ

3.1. Традиційний біографічний образ та ресурси його сучасного опрацювання

Увага до біографічної драматургії у сучасному українському літературному процесі закономірна, оскільки українська література прагне не лише оновити літературний канон на рівні персоналій, але й деміфологізувати ті біографічні образи, які центрували його у попередніх культурних зрізах.

«Біографічна драма в Україні стає одним із найпоширеніших жанрів на межі тисячоліть. Автори демонструють у текстах цього типу складні структурні утворення із поєднанням документальності як основи, застосовуючи стратегії деміфологізації та реміфологізації, переважно традиційного гатунку. Драматурги виявляють інтерес до українських і європейських носіїв мистецтва, що їх на рівні міфу можна інтерпретувати як культурних героїв», – зазначає Н. Мірошніченко [172, с. 10]. На мейнстримність сучасної художньої біографістики вказує Я. Поліщук: «У творах сучасної літератури важко переоцінити націленість на максимальну достовірність, а також фронтальне звернення до біографічного досвіду, часто також використання документальних джерел для верифікації художньої оповіді. Кожен з авторів прагне у свій спосіб переконати читача, що його твір – це, принаймні, людський документ, а не звичайний художній вимисел» [192, с. 68].

Традиційно специфіка біографічного образу в українській драматургії визначалася тим, що такий образ у п'єсі мав певні сталі ознаки:

- 1) як правило, загальновідомі біографічні факти піддавалися діалогізації, розбивалися на репліки між персонажами;
- 2) у п'єсі був один протагоніст – головний біографічний герой;
- 3) йому протистояв яскравий антагоніст з усіма ознаками антигероя;
- 4) на рівні сюжетної матриці використовувався фінал чарівної казки – герой мав здолати антигероя;
- 5) другорядні персонажі, як правило, ніколи не були яскравими;
- 6) раціональне начало домінувало над художнім;
- 7) практично не проглядалася авторська позиція, зведена переважно до вибору епізоду/епізодів життя протагоніста.

По суті, драматург у такій ситуації не був ані біографом – бо обирав для тексту переважно загальновідомі факти у хронологічній послідовності, ані художником – бо намагався не відступати від «історичної правди» і притлумлював авторське начало на догоду фактові, як, наприклад, це зауважує О. Когут: «Складність рецепції творів, у яких концептом сюжету є біографія, в їх «відомості», а відтак і програмованості (передбачуваності) розвитку драматичних подій та й самого фіналу, що типологічно зближує їх із містерійними сюжетами. Генеза драм з біографічним сюжетом сягає міраклів, житій святих (Георгій Побідоносець, Антоній Єгипетський, Афанасій Олександрійський, Варвара Великомучениця, Марія Магдалина і т.д.), у яких головна дійова особа представлена як взірець духовності та віри, натомість, решта учасників лише відтіняють її, створюють своєрідне тло, допомагають сформувати драматичний характер» [140, с. 301].

Житійна сюжетна матриця визначала і характер біографічного героя у драматургічному тексті. Такий персонаж виступав позитивним, спрощено-схематичним, етично лакованим, а відтак не міг бути цікавим читачеві або глядачеві, хоча його вустами начебто відбувалася розмова про цінності: «автори розробляють біографічні сюжети п'єс задля вічного пошуку кодів істини – пізнання харизми знакових постатей світової спільноти. Адже маємо

двоїстий підхід до біографічного сюжету : 1) прочитання у належному історичному контексті; 2) ціннісні парадигми, що були стрижнем буттєвої філософії видатних людей . Тому вкотре залишається відкритим питання декодифікації сучасними драматургами концептів життєпису великих і знаменитих» [140, с. 300].

О.Бондарева у жанрі «драматургічної біографії» вбачає три ключові структурні параметри:

- 1) «біографізм» чи «антибіграфізм» протагоніста,
- 2) естетичне надзавдання,
- 3) «авторська позиція» та «проекція художнього досвіду, що править за модель для драматургічного аналізу, на власне авторське естетичне чи інтерпретативне кредо» [25, с. 200].

Виходячи з цього, вона називає формальні ознаки сучасних біографічних драм, які, з одного боку, спрощують традиційну драматургічну форму:

- «репліковані масиви – інколи інсценізовані запозичені чи удавані цитати»,
- «відсутність описовості»,
- «мінімалізований або вповні редукований авторський голос (саме як сегмент тексту)»,
- «спресованість мовленнєвої дії та її афектація».

З другого боку виокремлено унікальні маркери, які, навпаки, суттєво ускладнюють таку драматургію, зокрема, не лише для читачів/глядачів, але і для аналітиків-фахівців:

- «вірогідність неспівпадіння точок відліку біографічного персонажа, його прототипа, драматурга і читача/глядача»,
- «неможливість для імпліцитного автора обстоювати власну точку зору перед реципієнтом безпосередньо через текст (натомість низведена на пунктирний рівень дискурсу)»,

- «штучність окремих мізансцен»,
- «тиск пришвидшеної дії» [25, с. 200].

По суті зруйнування радянського біографічного канону активізувало розвиток біографічної драми у двох ключових напрямках – створення нового канону та перегляд естетичного потенціалу і оновлення ресурсів канону класичного.

У першому випадку драматурги підшукують нових біографічних героїв. В українському контексті це могли бути тавровані офіційною радянською історією українці, імена яких поверталися із небуття або з розряду антигероїв переводилися у категорію героїв (наприклад, Мазепа). Частково до уваги бралися й неукраїнські біографічні постаті, так чи інакше пов'язані з Україною (наприклад, Бальзак, Чехов). Також цікавою виявилася увага драматургів до ексцентричних біографічних персонажів, головним чином видатних митців з біографією, в яку вже було закладено внутрішню конфліктність (наприклад, Айседора Дункан, Марк Шагал).

Другий шлях видавався набагато складнішим і вимагав висунення постаті драматурга-інтерпретатора на перші позиції драматургічного твору. На цьому шляху важливо було радикально змінити художню оптику у дослідженні потенціалу вже давно знакових імен (Шевченко, Леся Українка, Іван Франко), вивести їх з-під гніту заялжених радянських кліше (закріпачений українець, якого викупили з кріпацтва росіяни; фізично хвора талановита жінка, велич якої полягає насамперед у її боротьбі з хворобою, а не в культурній спадщині; «каменярь» і «вічний революціонер») та запропонувати їх нове прочитання.

Так, аналізуючи драматургічний цикл В. Герасимчука «П'єси про великих», О. Бондарева наголошує, що у центр кожної п'єси поставлено образ видатної історичної чи культурної постаті, «чий земний шлях є подвижницьким і гідним осмислення, але чий образ у подальших рецепціях зазнав певної міфологізації і став сприйматися майже на рівні штампу чи

стереотипу» [25, с. 225]. Також можна було ставити біографічного героя у вигадані, небіографічні ситуації і контексти, шукати паралелі між часом, який репрезентує герой, і сьогоденням, піддавати сумніву його «життєписні» досягнення та переводити його з розряду «героя» у розряд «антигероя».

Причину сплеску драматургічної біографістики М. Шаповал пояснює через новітню естетизацію культурної традиції в цілому на її шляху до парадигмального оновлення: «Художньо-біографічна література набуває особливої популярності саме тоді, коли максималістські маніфести авангарду потроху втрачають прихильників, і культурна традиція, зазнаючи реінтерпретації та гібридизації, лягає в основу нової естетики. В українській літературі також, починаючи з останньої чверті XX ст., розвиваються основні види художніх біографій: сюжетно-подієві та асоціативно психологічні, формалізовані життєписи видатних особистостей минулого» [247, с.244-245].

О. Бондарева розвиток української біографічної драми пов'язує як з тенденціями самоусвідомлення, спродукованими активним розвитком категорії «Інший», так і з потенційно драматургічними властивостями життєвого досвіду непересічного протагоніста, що виявилось особливо актуальним на шляху переростання українською драмою штучної «теорії безконфліктності»: «Романна модель «світ як досвід», пересаджена у драму, постає досить інтенсивною драматургічною моделлю саме через те, що індивідуальний досвід непересічної людини у процесі свого розгортання постійно створює навколо себе динамічне поле високої напруги, а отже, спричиняє потенційно драматичні ситуації, ініціює ймовірнісну картину світу, центровану навколо біографічного героя, його унікальності, його нестандартних особистісних рис або креативних можливостей, драматичного життя його психіки, в якому врівні можливі драматизовані сповіді, внутрішні діалоги, трагікомічні проєкції критичної або іронічної саморефлексії, трагедійна криза самосвідомості. Така модель уможливорює унікальність конкретної аксіології, неперевершеність сенсового поля, неординарність

сміслових кордонів, нетривіальність бінарних опозицій, а отже, є міфологічною за своїми сутнісними ознаками. Вписана в ще більш міфологічну площину соціального простору, помноженого на публічну спрямованість сценічної дії, міфологізована біографічна особистість позбавлена власне інтимних, потаємних рис – адже вона опиняється під двоопуклою лінзою тиражованої «публічності», розрахованої на присутність різнорівневого (соціального, споглядального) Іншого, який, власне, даватиме оцінку скоріше біографічному персонажеві, аніж його творчості, навіть якщо остання на інтертекстуальному рівні пунктирно чи дискурсивно представлена у п'єсі» [25, с. 192]. Цю ж позицію поділяє і В. Галич: «Присутність «іншого» автора, представлена в різноманітних формах наведення його слів, через звернення до минулого, недавнього і більш віддаленого, – це своєрідна історична інверсія тексту» [51, с. 26].

Українську тенденцію надмірної активізації біографічної драми Л. Сидоренко, навпаки, асоціює з розквітом постмодернізму: «навіть відходячи від авангардного заперечення й формуючи новий міф, біографічна драма, за думкою вчених (О. Бондаревої, М. Шаповал) зберігає притаманну їй, начебто від початку, провокативність, дражливість, яка стала надзвичайно востребувана саме зараз, по-перше, у координатах постмодерного мислення, а по-друге, в ситуації перегляду класичного багажу й руйнування канону класиків із метою його оновлення» [207, с. 9].

Як бачимо, навіть хронологічно українську біографічну драму її дослідниці по-різному прив'язують до епохи постмодернізму: М. Шаповал вважає, що біографічна драма для постмодернізму стає своєрідним підґрунтям, сприяючи оновленню літературної традиції, О. Бондарева досліджує біографічну драму як продуктивний шлях оновлення драматургії в цілому, одну зі стратегій розвитку українського драматургічного постмодернізму, Л. Сидоренко повністю вписує цей шар драматургії у розвинений постмодерний канон, а О. Когут іде ще далі, стверджуючи, що

біографізм як стратегію на сучасному етапі розвитку драматургії майже вичерпано на користь антибіографізму та «застигання» видатних імен у форматі певних «ікон» і «симулятивних знаків»: «У сучасній українській та польській драматургії простежується тенденція до свого роду алегоризації реальних людей, створення художнього симулякру, активне поширення в масовій культурі «брендових» рис знаменитостей, чиї життєписи лягають в основу сюжетів. У такий спосіб актуалізується поетика антономазії, що сприяє тиражуванню головних ознак особи і робить будь-який живий образ стендовим. «Приватне» і «публічне» в біографії відповідає Я – презентованому (Персона) та Я – справжньому (Тінь). Оприлюднення певних шкідливих приватного життя відомої особи несе на собі також інтимно-психологічні риси життєвого досвіду авторів, відбувається взаємопроникнення та накладання, водночас, це свого роду ретуш до власного життєпису. Взаємопереплетення, власне бачення як біографічного матеріалу, так і соціально-етичної атмосфери, врешті політико-історичної ситуації, що визначала у цей час думки та вчинки реальної людини. Відтак над реципієнтом (читачем/глядачем) тяжіють три «клони» (реальна людина – літературно-історичний міф про неї – художнє бачення драматурга/режисера), що мають лише спільний знаменник – ім'я та бренди, що закріпилися за ним» [140, с. 300-301].

Дослідницький погляд на сучасну українську біографічну драму, артикульований з діаспори, суттєво відрізняється: наприклад, її сплеск Л. Залеська Онишкевич пов'язує з тим, що українська драма досі не здолала своє тоталітарне минуле і переживає «симптом потреби героїв» [105, с. 136].

Цікаво, що відносно новим для сучасної біографічної драми ресурсом її модернізації В. Герасимчук вбачає можливості так званих «паралельних біографій», і це не випадково, бо стратегії подвоєння, двійництва, паралельних структур несуть неабияке семантичне навантаження: «подвоєння художнього тексту, – переконана Н. Корієнко, – перекодовує

весь буттєвісний простір у напрямі вільнішого руху означень і означників, цінностей, стереотипів, традицій, способів мовлення, ігор, ідей, імен, статусів» [147, с. 130].

О. Цокол так характеризує основні досягнення В. Герасимчука у сучасній біографічній драматургії, яку вона вважає провідною текстовою стратегією для кінця XX – початку XXI століть: «В. Герасимчук створює цикл п'єс про великих, куди увійшли поетичні та прозові драматичні твори про визначних діячів української і світової культури, а також тих представників інших сфер людської діяльності, які залишили глибокий слід в історії людства і прислужилися до його розвитку ... Часто драматурги дають можливість читачеві подивитися на відомі постаті під іншим кутом зору, іноді для цього вони зображують діячів більш земними, неідеалізованими, переписують їхні будні та особисті стосунки («Кохані Бетховена і коханки Паганіні» В. Герасимчука). Також креативне осмислення історичних подій описуваного періоду та життєвого й творчого досвіду особи, яку обирають головним персонажем, свідчить про ерудованість драматургів» [237, с. 37]. Як бачимо, основний акцент дослідниця робить на ерудиції драматурга, зауваживши при цьому, що під його пером видатні постаті виписані поза героїчною матрицею, суттєво секуляризуються, до уваги береться саме їх неперсичний творчий досвід, тобто, вони входять у драму спочатку як митці, а потім уже як історично достовірні персонажі і найменше – як психологічно рельєфні люди.

Звернімо увагу, що важливий для В. Герасимчука національний дискурс у його п'єсах реалізується не лише через показ історичних постатей або створення їх пантеону, а й через систему художніх національно маркованих топосів та художню інтерпретацію історичного фактажу, завдяки чому концепція минулого постає як естетично цілісний простір.

«В українській драматургії 1990–2010 років, – зауважує Т. Вірченко, – домінує персоніфікований тип художнього конфлікту, зумовлений його

антропоцентричністю» [46, с. 219]. Зрозуміло, що під такий тип конфлікту підпадають всі біографічні драми В. Герасимчука, навіть ті, які базуються на паралельних біографіях. Більш того, нерідко саме паралелізм сюжетів створює зовсім неочікуваний ефект символічного тиражування, як це, наприклад, відбувається у п'єсі «Цикута для Сократа». По суті, сам Сократ вже давно став міфологічною постаттю філософа-дивака, такого собі прадавнього Іншого, і «на основі змісту міфологічного простору ірраціональне начало надає раціонального характеру екзистенційним процесам та забезпечує концептуальну базу для творення альтернативних реальностей, зокрема, у художніх текстах різних жанрів» [142, с. 238], що, власне, і відбувається у драмі з образом Віктора.

Цікаво, що В. Герасимчук подає майже інваріантні, дещо схематизовані моделі кохання і подружнього життя своїх протагоністів. У «позитивному» регістрі з гендерної точки зору перебувають протагоністи-чоловіки (до речі, з-поміж головних героїв циклу про великих практично немає жіночих персонажів).

Одинокий Андрей Шептицький свідомо зрікся кохання на користь служіння греко-католицькій українській громаді. Чехов тікає від кохання у мандри, бо відчуває, що його таланту не вистачає матеріалу, а особисте життя для нього не є пріоритетом. Бетховен віддає перевагу високому платонічному коханню, Паганіні ж поводить як авантюрний коханець-трікстер. Майже ідеальним подружжям постають в інтерпретації В. Герасимчука Олександр Довженко і Юлія Солнцева, хоча ми знаємо, що в реальному біографічному житті не все було так безхмарно: тут, з одного боку, Юлія Солнцева нібито і виступає одним із головних персонажів драми, проте вона є лише відблиском таланту і страждань самого Довженка. Сервантесу приписується «суто літературне» кохання, решта його сценічної поведінки є процесуальним веселим фліртом, який нічим не має закінчитися. Нобель неодружений, в нього немає дітей, тож його «дітьми» стають

лауреати Нобелівської премії. Хемінгуей від створення однієї книги до написання іншої книги міняє жінок, плутаючи їх імена – кожен наступну жінку він незумисно називає іменем попередньої, бо його письменницький хист випереджає «побутові» дрібниці, до яких, як це видно з тексту твору, належать і жінки. Мольєр живе з дружиною, якій до нього байдуже, хоча є жінка, у нього палко закохана, але вона теж має родину і чоловіка, який її не цінує. Дружини Сократа і Яворницького дорікають чоловікам через брак грошей, але перша лишається з чоловіком до кінця, а друга просто руйнує родину заради особистої вигоди. У драмі про Шекспіра взагалі відсутні жіночі персонажі, що логічно – адже жінки не допускалися до акторства у театрі «Глобус». Дружина Чапека у п'єсі постає його блідою й невиразною тінню, хоча у житті була яскравою драматичною актрисою. Найаморальніший жіночий персонаж циклу «П'єси про великих» – це Нона, дружина сучасного молодого драматурга Віктора у «Цикуті для Сократа». Втім, кохання і подружнім стосункам героїв у всіх п'єсах, окрім «Душі в огні», приділено зовсім небагато сторінок, більшість таких мотивів звучить антуражно або фонові, нічого не змінюючи у прочитанні постаті протагоніста.

Драматурга цікавлять також різні побутові дрібниці, деталі інтер'єру, одягу, декорування мізансцен, що, на нашу думку, можна вважати маркером приналежності текстів В. Герасимчука до літератури «автентизму» (термін Я. Поліщука). У літературному етикеті «автентизму» «від літератури вимагається певна відстороненість од наріжних істин та наближення до звичайного, буденного в різних формах і виявах» [192, с. 68].

Серед ресурсів сучасного опрацювання драмою біографічних образів можна назвати суттєву активізацію умовно-символічного плану. Наприклад, аналізуючи драму «Андрей Шептицький», О. Хомова вказує: «Є у драмі й умовно-символічний персонаж – Митрополитова Доля, дівчина у терновому вінку, яка благословляє Владику на його високі діяння. Але ця художня

умовність в цілому вписується у стильові засади неореалістичного письма, увиразнюючи думку чи внутрішній стан героя» [229, с. 246]. До персонажів цього ж плану можна віднести і всіх, хто приходить у видіння смертельно хворого Андрея Шептицького, і «перетворених», «очуднених» героїв у розігрованих експромтно театральних діях («Поет і Король, або Кончина Мольєра», «В облозі саламандр»), і «модальних персонажів» («Помилка Сервантеса»), і «віртуальних протагоністів» («Розп'яття», «Окови для Чехова»).

Характерною ознакою циклу В. Герасимчука «П'єси про великих» можна вважати сюжети-вставки, реалізовані за принципом не лише подвійної сцени («театру в театрі») чи «тексту в тексті», але й тиражування життєвих історій.

Цікавий шлях «сюжету-вставки» як імплантування однієї художньої біографії в іншу пропонує В. Герасимчук у трагедії «Андрей Шептицький». Його біографічний персонаж митрополит Андрей Шептицький розповідає іншу біографічну історію про художника Олексу Новаківського. Цю розповідь викладено у вигляді уявного діалогу обох персонажів, за обсягом це всього кілька сторінок, але з них проступає колоритний образ талановитого митця, позбавленого засобів для існування, який працює у селі з промовистою назвою Могила (це реальне село біля Кракова, в якому довгий час працював випускник Краківської Академії красних мистецтв український художник-імпресіоніст Олекса Новаківський). У контексті вставного сюжету топонім Могила набуває символічного забарвлення і починає працювати як метафора погребіння таланту в умовах, непридатних навіть для фізичного виживання, не те що для творчості: *«волого й тісно у моїй майстерні», «замерза вода на лід», «життя гірке, немов гіркий мигдаль», «в цім селі себе і поховав», «і хата й голова похила», «живу серед хлівів, возів та гарб», «нужда не водить пензлем і рукою»*. Нехарактерно для міфу Митця в українській драматургії завершується вставна історія Олекси Новаківського –

митрополит Шептицький дарує йому майстерню у Львові і можливість створити власну мистецьку школу.

Зазвичай біографічні історії у В. Герасимчука мають зовсім інші фінали: на очах читачів/глядачів згасає Андрей Шептицький, на Голгофі розп'ято Ісуса Христа, висловивши останнє бажання, вмирає хворий Мольєр, Сократ приймає цикуту, а його віддзеркалення у сучасному драматургічному світі – вигаданий герой Віктор – ось-ось має померти від смертельної пухлини, підбиває остаточні підсумки власного життя Альфред Нобель, самогубством завершує свій земний шлях Хемінгуей, важкі кайдани своїх друзів везе з Сахаліну Чехов, від сердечного нападу помирає Довженко. Ті ж з митців, хто продовжує життя поза фіналом драм, практично розчиняються у творчості: Сервантес, отримавши того героя, якого шукав, буде писати свій знаменитий роман, Шекспір декларує намір *«ще писати й писати!»*, Бетховен за роялем, а Паганіні на скрипці *«виконують одну й ту ж сонату»*, а хворий Чапек своїм письменницьким хистом чинить опір гітлерівському режиму.

Зрештою, на основі принципу «театр у театрі» у циклі В. Герасимчука «П'єси про великих» відбувається суттєва активізація метатеатральних стратегій, тож образи видатних драматургів Мольєра, Шекспіра, Чапека стають надскладними і метатеатральними. «Драматургічний матеріал XX-XXI століть, зорієнтований на метатеатр, знає цілий ряд випадків, коли дійові особи п'єси усвідомлюють себе не живими людьми із плоті й крові, а саме персонажами драматичного твору, що розгортається. Аналогічно тому, як метатеатром, починаючи з... книги Л. Абеля, іменують театр, який «знає», що він – театр, і не приховує цього від глядача, подібний тип персонажа, який також «знає», що він – персонаж, цілком доцільно назвати метаперсонажем», – міркує Є. Васильєв [36, с. 187].

Як бачимо, В. Герасимчук суттєво розширює художні можливості опрацювання біографічних образів за рахунок наступних естетичних

ресурсів: активізація паралельних біографій і тиражування неантагоністичних протагоністів; вияскравлення другорядних персонажів; імпліцитне введення авторської модальності; переміщення героїв у вигадані, ймовірнісні, небіографічні ситуації; активізація символічної умовності; наявність, подеколи навіть нагнітання вставних конструкцій різної естетичної природи; особливі типи фіналів, акцентована метатеатральність.

3.2. Авторські художні моделі протагоністів біографічної драми

У прагненні творчого переосмислення традиційних для культури біографічних міфів В. Герасимчук опрацьовує кілька міфомоделей:

- 1) модель «епічного героя», пересаджена у драму і реалізована у контексті «міфу батьківства»;
- 2) модель «трікстера» як «перевернутий» героїчний міф;
- 3) модель «близнюкового міфа», явлена через сегментацію і тиражування протагоністів;
- 4) модель розчинення протагоніста у культурологічному інтертексті, яка інспірує такий концепт, як «герой-дискурс».

Розглянемо ці моделі послідовно.

«Міф батьківства» реалізується через сюжети про нових українських героїв, введених до оновленого, некласичного українського культурного пантеону: Андрей Шептицький як «батько» української незалежної церкви, відділеної від московського візантизму та аксіологічно наближеної до європейських цінностей; Олександр Довженко як «батько» українського кіно, визнаний усім цивілізованим світом; Дмитро Яворницький як «батько» української наукової історіографії та її «козацького» відгалуження.

Усі три конкретні реалізації «міфу батьківства» мають свої історико-культурні прототексти.

Наприклад, для постаті Андрея Шептицького прецедентною виступає історія Ісуса Христа: персонаж свідомо обирає свій життєвий шлях, месіанський для українського народу, творить незбагненні дива, проявлені у конкретних нестандартних вчинках і діях, за що «розпинається» кожною новою окупаційною владою. У такий спосіб відбувається реалізація і кристалізація ключових метаобразів євангельського міфу – самозречення, Хресного шляху, каменя віри, з якого виростає Храм, тернового вінця, особистісної Голгофи. Саме через ці міфологеми уможливорюється паралель між Христом і Шептицьким, жодного разу не задекларована драматургом на рівні прямих текстових зіставлень.

У випадку з образом Олександра Довженка «міф батьківства» реалізується по аналогії з «міфом Шевченка», тобто, Довженко постає перевтіленням, «новим прочитанням» Шевченка, явленим в іншій мистецькій царині – не у літературі, а в кінематографі, та в іншій хронологічній проекції – не у ХІХ, а у ХХ столітті. Драматург таку паралель теж явно не називає, вона постає у процесі рецепції твору.

О. Бондарева вписує п'єсу В. Герасимчука «Душа в огні» у контекст «розгерметизації» «героїчного міфу»: «Зовсім по-іншому представлені у драматургів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття образи Т. Шевченка («Мандрівка в молодість» Д. Мусієнка, «Шлях» З. Сагалова, «Стіна» Ю. Щербака, «Не вмере, не загине» В. Бойка, «Гора» І. Драча, «Державна зрада» Р. Лапіки, «Тарас» Б. Стельмаха, «Оксана» О. Денисенка), Лесі Українки («Сподіватись» Ю. Щербака), «І все-таки я тебе зраджу» Н. Нежданої, «Зачароване коло, або Колискова для Лесі» К. Демчук, «Дорогий хтосічок» Я. Яроша, «Лесеніана» С. Олексюк, «Хтось біленький і хтось чорненький» А. Семерякової), І. Франка («Я бачив дивний сон» С. Новицької, «Таїна буття» Т. Іващенко, «...посеред раю, на майдані» В. Клименка), О. Кобилянської («Я утопилася в тобі» С. Новицької, «Біла лілія» і «Дорогий хтосічок» Я. Яроша), О. Довженка («Душа в огні

(Довженко)» В. Герасимчука, «Втеча від реальності» Т. Іващенко): з них знято залізну міфологічну завісу попередньої тривалої рецепції, їх уведено в найрізноманітніші контексти – а відтак ними центровано нові різнопланові міфологічні утворення, що позначається на жанрових параметрах «біографічної» драми і дає підстави вести мову про оновлену жанрологічну структуру» [25, с. 189-190]. Сприймаючи міркування дослідниці, водночас залишаємося прихильниками бачення вписаності п'єси про Довженка саме у матрицю «міфу батьківства» як відгалуження міфу про епічного героя.

Дмитро Яворницький, по суті, стає «українським Геродотом» – він так само багато подорожує і прагне збагнути історію через власноруч зібрані артефакти, почуті розповіді та побачені на власні очі історичні місцини. Геродот створив першу систематизовану історію скіфів, описавши їх як народ, для грецької митрополії на той час доволі загадковий, а Яворницький як його новітнє втілення створює першу систематизовану історію їх нащадків – запорозьких козаків, про яких прагне забути або яких намагається дегероїзувати Російська імперія. Як і Геродот, який кілька років в Афінах присвятив читанню своєї «Історії», Яворницький свою діяльність у Петербурзі – одній з імперських столиць – присвячує популяризації української давнини. Геродот відправляється у мандри добровільно, а Яворницький – вимушено, проте результатом обох мандрівок стає написання багатотомних історичних праць, які уславлюють імена своїх творців. У той же час ім'я Геродота вже закарбоване у віках, а ім'я Яворницького ще треба закріплювати в українському і світовому культурному пантеоні. Зрозуміло, що імені Геродота також немає у самому тексті п'єси «Репін і Яворницький», ця паралель оприявнюється для підготовленого читача/глядача вже на підтекстному рівні сприйняття та осмислення твору.

Героїчний міф завжди передбачає освячення, сакралізацію протагоніста, інтерпретацію його шляху через концепцію святості: «Важливою у концепції святості є думка про «святе царство» (мається на

увазі прагнення до святого праведного життя на землі), приклад якому подавали подвижники» [18, с. 131]. Як подвижник антифашистського опору у п'єсі «В облозі саламандр» змальований Карел Чапек, який також виписаний через реалізований «героїчний міф». «Героїчними мандрами» постає подорож Чехова на Сахалін у драмі «Окови для Чехова». «Завдяки новим або по-іншому інтерпретованим культурним героям, – акцентує Н. Мірошніченко, – формується новітня національна та проєвропейська світоглядна концепція ідентичності» [172, с.10-11]. Для України, як і для інших країн пострадянського простору, питання нової ідентичності і нової національно-культурної міфології стають не лише світоглядними, вони отримують шанс трансформувати культурну сферу, тож сучасні драматурги активно долучаються до переформатування національно-культурних міфів.

Саме посередництвом скасування «святості» одних культурних персонажів та введенням до реєстру тих, хто може бути внесений у культурний канон та зарахований до «новітніх святих», і відбувається у драматургії переформатування персонального пантеону незалежної України. На це також звертає увагу Н. Мірошніченко, відзначаючи, що паралельно до десакралізації від бувався і протилежний процес – коли «засуджених і огуджених» «відмивали від наклепів і ставили на постаменти»: «Наприклад, гетьман Іван Мазепа у О. Миколайчука, який збудував багато церков, а був підданий «анафемі» за спробу захисту свого народу, поети і суспільні діячі Олена Теліга та Олег Ольжич у А. Багряної, політичний і військовий лідер Степан Бандера у Я. Верещака, яких трактували як приспівників фашистів, попри те, що вони самі ставали жертвами нацистської репресивної машини. До таких належить і постать Андрея Шептицького в однойменній п'єсі В. Герасимчука – греко-католицького митрополита, табуованого радянськими ідеологами, проголошеного «праведником» Ватиканом у 2015. Отже поруч із деміфологізацією позитивних постатей, відбувається почасти і

деїдеологізація та реміфологізація негативних культурних героїв минулого » [173, с. 157].

«Особа драматична» як динамічна протиставлена у сучасному польському літературознавстві «богатиреві епічному» – статичному по своїй суті. Для характеристики «драматичної персони» дослідникам вбачаються важливими наступні параметри:

- примат драматичної персони над ситуацією драматичного;
- драматичний персонаж має інтенцію до метатексту;
- динамічна оптичність («широкість», масштаб);
- параметр(и) зростання;
- розвій;
- процесуальність;
- глибина.

Усе це разом «оформлює динамічну єдність на противагу статичній концепції епічного богатира» [256, s. 185-211].

Подібна динамічна єдність програмує вже зовсім інший образний модус і являє нам інший тип протагоніста, який виступає нелінійним героєм – трікстером.

О. Деркачова у системі нереферентної лірики виділяє три типи автора – 1) «трікстера» (грає у хаос, «намагається зруйнувати ціннісні стереотипи, змінити сталі уявлення та сприйняття», «створює ілюзію несправжності тексту», «грається з реальним і вигаданим, переставляючи їх місцями», «ховається за різні маски, граючи різноманітні ролі», «вводить у текст образ поета, за яким ховається сам»), 2) «художника» («не творить, а перетворює світ, не переставляючи місцями чорне і біле», відчуває свій зв'язок зі світом через споглядальність та поезію, «намагається вийти з хаосу», згармонізувати людину та «врівноважити її у світі») і 3) «звичайну людину» («намагається описати своє перебування у світі», може чути у ньому «вигнанцем», «драматично переживає відчуження») [89, с. 247-260]. І хоча драматургічний

текст створюється за іншими законами, ніж нереферентний ліричний, сама класифікація О. Деркачової є цікавою та провокує застосувати її складові разом із семантичним наповненням до типу протагоніста-митця у сучасній драматургічній практиці.

О. Юрчук з позицій постколоніальної методології підкреслює, що колоніальний контекст сформував неадекватні гендерні ролі в українській літературі, насамперед це стосується чоловічих амплуа, яких дослідниця вбачає три: крутій, пророк і блазень [255, с. 91-181, 208]. За великим рахунком моделі обох дослідниць корелюють між собою: крутій є персоніфікацією трікстера, пророк – форматом утілення героя, а блазень органічно накладається на модель звичайної людини, яка драматизує свої стосунки зі світом зовнішнім.

Проте у драматургії з огляду на специфіку її родо-видових ознак локальні образні моделі тяжіють до більш загальних, оскільки модус гри урівнює окремі локальні моделі, стирає протиріччя між ними та типологічно об'єднує їх довкола якоїсь домінанти – наприклад, неординарної творчої натури. Нам видається, що всі вищеназвані моделі, виокремлені у поезії (О. Деркачова) та у прозі (О. Юрчук), у біографічних п'єсах циклу «П'єси про великих» В. Герасимчука утворюють єдину модель митця-трікстера, який є скоріше «героєм-для-себе», аніж «героєм-для-канону».

К. Г. Юнг провідними рисами Трікстера називає «любов до хитрих штук та злих жартів», «здатність змінювати зовнішність», двоїсту натуру, натягнуту між напівтваринним-напівбожественним, відкритість для усіх видів страждань, спроможність перетворювати безсміслене в осмислене: «привида Трікстера ніколи не полишає міфологію – будучи явлена хоч у безпомилково впізнаваній, хоч у старанно зміненій подобизні» [253, с. 265-271].

У таку модель логічно вписуються протагоністи драм «Поет і Король, або Кончина Мольєра» (Мольєр), «Цикута для Сократа» (Сократ), «Бетховен і Паганіні» (Паганіні), «Рєпін і Яворницький (Рєпін). Адже у юнгіанському

розумінні трікстер не підпорядковується загальним нормам поведінки, може свідомо приміряти машкару блазня і вміє розвінчувати традиційні наративи.

У такому контексті Мольєр для В. Герасимчука – класичний образ трікстера як «досвіду розколотої особистості», в якій органічно уживаються «его-особистість» та «відколота особистість» [253, с. 273], оскільки він у п'єсі перебуває у ситуації постійної різнорівневої гри, текстом твору передбачене його усвідомлене ігрове блюзнірство, ми спостерігаємо настільки потужне нагромадження театральної бутафорії, що подеколи навіть для другорядних персонажів взагалі зникає межа між «бутафорським» та «справжнім».

Сократ, зневажаючи мирське та матеріальне, у своїй вірності філософським ідеям теж сприймається як шут і дивак, хоча і життям, і смертю доводить унікальність власної філософії.

Паганіні трікстерізується через два образних кліше – грайливого скрипаля та героя-коханця. Якщо другий стійко асоціюється з образами Дон Жуана та Джакомо Казанови, то перший виявляється значно складнішим та пластичнішим. Архетипно скрипка завжди асоціюється з грайливою тугою, містикою, легкістю, вишуканістю, віртуозністю, надзвичайною – аж до хворобливого стану – витонченістю, у культурних проекціях майже завжди наділена «душею», отже, може бути атрибутом лише інтуїтивного, чуттєвого, нетривіального персонажа, яким і виступає Ніколо Паганіні (не випадково скрипці у п'єсі протистоїть масивний рояль – інструмент «правильного», раціонального статичного, нереалізованого у коханні Бетховена).

Зрештою, Рєпін, будучи російським митцем, натхненно опрацьовує українську тематику не як колоніальну, другорядну, а як потужне джерело натхнення, самоповаги та самодостатності, що не може сприйматися в імперському осерді інакше, як блюзнірство, особливо у контексті мотивів запорозького козацтва.

Що об'єднує всіх названих вище персонажів, чому їх можна вважати трікстерами? Відповідь знаходимо у К. Г. Юнга: «Така колективна персоніфікація, як Трікстер, є продуктом багатьох індивідів і приймається кожним із них як вже дещо знайоме – чого б не відбувалося, якби Трікстер був продуктом винятково індивідуальної свідомості» [253, с. 273].

Звернімо увагу, що протагоністи – репрезентанти «міфу батьківства» у В. Герасимчука частіше виступають як моноперсонажі (Шептицький, Довженко), рідше як парні, паралельні (Яворницький). З трікстерами навпаки: лише Мольєр представлений як єдиний протагоніст п'єси, решта героїв потребують своєрідної смислової пари: для Сократа такою парою виступає вигаданий сучасний драматург Віктор, для Паганіні – видатний композитор Бетховен, для Рєпіна – історик Яворницький.

Таким чином, бачимо, що тип протагоніста у п'єсах В. Герасимчука може одночасно презентувати різні параметри наведеної нами класифікації персонажів у контексті тих чи інших персонажних міфомоделей.

Художні тексти, в яких наявні герой та його двійник, незалежно від форми естетичної реалізації останнього, Ю. Вишницька відносить до символічної міфомоделі опозиційного типу, яка «базується на дуалістичних міфах і, відповідно, відтворюється в дуалістичних міфосценаріях» [44, с.323].

У циклі «П'єси про великих» драматург поєднує двох біографічних героїв у просторі однієї драми за принципами, близькими йому особисто і незвичайними для пересічного читача. Один із таких принципів – гра з часом, другий – гра з простором, третій – гра з несумісними концептами.

У часових вимірах пари Бетховен-Паганіні, Рєпін-Яворницький, Шептицький-Новаківський є сучасниками, Нобель і Хемінгуей мають віковий розрив, опрацьований міфологемою «батьки і діти», а Сократ і Віктор розташовані ледь не на граничних краях лінійної шкали європейської хронології – від кількох століть до н.е. до «наших днів».

У плані простору герої розділені країнами, ментальностями і культурами, які вони репрезентують: відтак німецькі педантизм та впорядкованість у Бетховена протиставлені італійським ексцентричності та авантюризму Паганіні; російське сприйняття України як колоритної екзотики у Рєпіна контрастує з органічним українством Яворницького; скандинавська поміркованість Нобеля контрастує з американською інтенсивністю Хемінгуея; народжений у Австрійській імперії Андрей Шептицький підтримує українця Олексу Новаківського і в його особі – молоді українські таланти; зрештою, антична епоха афінської класики для Сократа виявляється такою ж згубною, як сучасний світ для талановитого драматурга Віктора.

На чому базується контраст протагоністів паралельних драматургічних життєписів циклу «П'єси про великих» в плані їх «несумісності» або діаметральної протилежності? Бетховен намагається наслідувати і закріпити в музиці стандарти високої віденської класики, а Паганіні руйнує класичну модель як гри на скрипці, так і музичного виконання в цілому, запровадивши багато виконавської ексцентрики. Одинокість Нобеля протиставлено легкості, з якою Хемінгуей міняє жінок, до того ж Нобель має нереалізовану мрію присвятити себе літературі, а Хемінгуей, присвятивши своє життя літературі, повністю вичерпує себе. Рєпін прив'язаний до своєї художньої майстерні, а Яворницький втілює типаж мандрованого мудреця. Шептицькому вдається бути меценатом, а Новаківський потребує сторонньої матеріальної опіки. Сократ навіть у старості веселий та безтурботний, а Віктор, попри молодість, відчуває непосильну втому від життя.

Логічно припустити, що через такі поляризовані образи В. Герасимчук прагне створити єдиний складніший, синтетичний образ внутрішньо конфліктної людини, наділеної усіма ознаками класичного, архетипного Трікстера, для якого «конфлікт між двома вимірами свідомості є просто вираженням полярної структури нашої психіки, котра, як і будь-яка інша

енергетична система, залежить від напруги, створеної протилежностями» [253, с. 283].

Герой-дискурс – це відносно нова для сучасної української драматургії модель протагоніста, цікаво опанована В. Герасимчуком. «Важливою ознакою сучасного літературного процесу» Я. Поліщук називає «цивілізаційно-культурну реорієнтацію українського письменства, коли воно волею-неволею входить у нові європейські та світові контексти» [192, с. 67]. На цьому шляху варто звернути увагу на те, якими художніми ресурсами В. Герасимчук оперує, створюючи драматургічні тексти про Шекспіра та Сервантеса.

Образ Шекспіра у сучасній світовій драматургії постає здебільшого як шекспірівський інтертекст. На це звернув увагу Є. Васильєв, аналізуючи п'єсу «Академія сміху» сучасного японського драматурга Кокі Мітіані: «У цілому ряді сучасних метадраматичних творів... наявний шекспірівський інтертекст» [36, с.192]. Справді, п'єси Т. Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві», К. Мітіані «Академія сміху», В. Гітіна «Фортінбрас не прийде», В. Понізова «Втікати з Ельсинора», О. Гавроша «Ромео і Жасмін», А. Крима «Осінь у Вероні», Н. Мазур «Леді Капулетті», Н. Тубальцевої «Ромео і Джульєта Самарського повіту», О. Чиркова «Бідолашний Гамлет» тощо творчо полемізують із драмами Шекспіра, які, у свою чергу, також були багато в чому драмами переробок.

Проте В. Герасимчук у «Приборкуванні... Шекспіра!» береться не стільки за полеміку з шекспірівськими текстами, скільки за нове прочитання біографічного образу самого Шекспіра. Для цього з його біографії обирається зовсім нетривалий період від постановки «Річарда III» (1592 р.) до виходу друком «Гамлета» (1603 р.). «Драма В. Герасимчука «Приборкування... Шекспіра!» розвінчує міф про те, що Шекспір був успішним драматургом, – зауважує Є. Васильєв. – За версією В. Герасимчука, його не раз намагалися

приборкати «сильні світу цього». Про це свідчать використані у драмі уривки з п'єс самого Шекспіра» [36, с. 200].

Якщо для створення образів інших героїв-митців В. Герасимчук нерідко обирає родинне тло, яке сприяє чи заважає творчому процесу, або ж соціально-політичні контексти, які, як правило, завжди несприятливі для митця, то у п'єсі про Шекспіра антагоністом героя стає тодішній літературно-театральний дискурс у всьому його різноманітті. Власне, й «шекспірівський міф» в історії світової літератури базується на взаєминах Уільяма Шекспіра з учасниками тодішнього літературного процесу. Компонентами такого міфу постають питання авторства/співавторства Шекспіра (не випадково у драмі Шекспір демонстративно запрошує Крістофера Марло стати його співавтором), межі його текстового канону, його взаємини з драматургами «із університетських умів» (найвидатнішими англійськими драматургами 1850-х років, що отримали університетську освіту в Кембриджі та Оксфорді: Роберт Грін, Томас Неш, Джон Лілі, Джордж Піль, Томас Лодж). Традиційне шекспірознавство до цього ж кола відносить і Томаса Кіда, біографічні відомості про якого дуже уривчасті, але посади якого до знайомства з Марло відповідали вишуканій університетській освіті, і самого Крістофера Марло, який теж здобув елітарну кембриджську освіту, проте у драмі В. Герасимчука «Приборкування... Шекспіра!» Марло виведено за межі цього скептичного інтелектуального осередку – він виступає другом та однодумцем Шекспіра на противагу його пихатим критиканам. Драматург свідомо оминає той факт, в англійській драматургії 1580-х років саме «університетські уми» «здолали прірву між освіченою та народною публікою», що «впроваджене ними успішне поєднання античних і середньовічних прийомів із захопливими оповідями було панівним у театрі за часів, коли Шекспір був драматургом-початківцем, і стало основою для нього і його сучасників» [29, с. 129]. Навпаки, В. Герасимчук створює свідому зону напруги між драматургами-академістами, орієнтованими на «закритий», елітарний театр для англійської

знаті, та Шекспіром і Марло як апологетами «відкритого» театру [80, с. 13-15], тобто, «народними» драматургами.

Різними поетичними шляхами у художню канву п'єси вписані: театр «Глобус» і його актори, з-поміж яких були і щирі друзі Шекспіра; тогочасна літературна критика – від ненависника Шекспіра Роберта Гріна до його опонента і прихильника драматурга Бена Джонсона: парадоксально, але «за життя Шекспір в очах критиків стояв нижче, ніж Джонсон або Флетчер» [29, с. 130]; десять драматургічних текстів як самого Шекспіра, так і його друга й однолітка (за деякими джерелами – і співавтора) Крістофера Марло; один хрестоматійний шекспірівський сонет, яким протагоніст засвідчує, що не боїться смерті; сім транзитивних героїв світової літератури (Річард II, Гамлет, Макбет, Антоній, Клеопатра, Отелло, Король Лір). Це доволі природньо з огляду на твердження, що «Шекспір був безпосередньо залучений до більшої кількості аспектів театрального життя, ніж будь-який інший автор того часу» [29, с. 129].

В. Герасимчук створює у п'єсі «Приборкування... Шекспіра!» кілька рівнів театральної публіки. Перший рівень – це сучасний глядач, тому що заради нього, власне, і множаться у драмі тиражовані театральні світи. Другий рівень – це мешканці Лондона 1592 року – як знать, так і прості глядачі, які розміщуються на сцені і створюють оптичний ефект зв'язку часів. Третій рівень – драматурги з «університетських умів», яких сам автор називає «*тихатими*»: при тому, що традиційна історія англійського театру вважає, що їх було шестеро, В. Герасимчук виводить на сцену лише трьох, не даючи їм при цьому власних імен (але ті троє закликають доєднатися до спротиву щодо визнання Шекспіра й інших з-поміж «*всіх драматургів-академістів*»). Четвертий рівень – бунтівні прибічники графа Ессекса, які скористалися п'єсою Шекспіра п'ятирічної давнини, аби розгорнути бунт проти королеви Єлизавети. П'ятий рівень глядацької аудиторії заданий, але свідомо не реалізований – це королева Єлизавета та її нащадок король Яків I,

королівська родина намагається заручитися підтримкою Шекспіра і зробити його власним Слугою, на що персонаж-Шекспір реагує емоційним монологом: *«Слуги... Знов слуги... Вічні слуги... «Слуги лорда-адмірала», «Слуги лорда-камергера», «Слуги короля»... Ми – вічні слуги!»*.

Результатом такого нагромадження сучасного Шекспірові літературно-театрального дискурсу стає «розчинення» протагоніста в дискурсі, його перетворення на медіатора між іншими форматами дискурсу, що, власне, і відбувається з образом Шекспіра у драмі *«Приборкування... Шекспіра!»*.

Зовсім інша ситуація із біографічним героєм п'єси *«Помилка Сервантеса»*. «Чим повніше виявляється авторська індивідуальність, – зауважує Т. Карабович, – тим виразніше можна побачити самотійність авторського образу-міфологеми. В ньому перехрещуються міфологічні, літературні та, мовлячи ширше, культурні пласти (часто на перетині різних національних культур), витворюючи цілком персональний міф. Цей міф також містить інваріантні складові, які обізнаний читач може ідентифікувати, однак вони не лежать на поверхні, а приховані під індивідуальним авторським тлумаченням» [119, с. 89].

Зрозуміло, що ім'я Сервантеса насамперед асоціюється з таким транзитивним літературним героєм, як Дон Кіхот. Хоча справедливо наголосити, що у сучасній українській драматургії виник окремий «сервантесовський міф», реалізований, зокрема, у п'єсах М. та С. Дяченків *«Останній Дон Кіхот»* та С. Щученка *«Шляхетний Дон»*. Є. Васильєв вказує, що метадраматичність властива герасимчуковій драмі *«Помилка Сервантеса»* [36, с. 201]. До аналізу персонажного ряду цієї п'єси дослідник застосовує термін «персоносфера» та наголошує, що до неї «поряд із постаттю самого Мігеля де Сервантеса Сааведра, належать персонажі його видатного роману: Дон Кіхот і Санчо Панса. При цьому Дон Кіхот постає у двох іпостасях: Дон Кіхот (I) – молодий, сильний, зухвалий дворянин, тоді як Дон Кіхот (II) – підстаркуватий, кволий, наївний рицар» [36, с. 201].

Драматичну ситуацію п'єси доволі точно описує О. Бондарева: «В. Герасимчук у драмі «Помилка Сервантеса» ставить свого героя-письменника перед необхідністю «вибору» «між двома вічними літературними типами – Дон Кіхота і Дон Жуана: «перевага, безумовно, віддається цнотливому Ламанчському ідальго шляхом відмови від його оберненого випадкового «двійника» – бабія і легковажного звабника» [25, с. 254]. Від першої ремарки п'єси (*«На задньому плані стоїть вітряк з опущеними крилами – вітру немає»*) ми розуміємо, якому саме вибору надасть перевагу письменник. Сам Сервантес зображений як *«вже немолодий ідальго з якимись аркушами в правій руці (ліва у нього безсило звисає у напівпорожньому рукаві)»*, тобто, навіть візуально та антропологічно він ближчий до «свого» Дон Кіхота, аніж до «чужого» Дон Жуана. Він вступає у діалог з Пастушкою (читаємо: з тодішньою ідилічною пасторальною літературою) і обіцяє створити якісну пародію на *«фальшиві рицарські романи»*, бо *«мова у тих романах груба, подвиги неправдоподібні, любов хтивна, ввічливість незграбна, битви стомлюючі, подорожі безглузді, міркування тупі»*. Образ рицаря-невдахи Сервантес писатиме з себе: *«це ж я кинувся зі списом на вітряки», «а мої невдалі втечі з полону?»*, *«реквізував якимось для іспанської армії не бідні селянські пожитки, а церковне добро»*... Травестії та «випробуванням» через дії іншого транзитивного персонажа – Дон Жуана – піддаються основні міфологеми роману Сервантеса «Вигадливий ідальго Дон Кіхот Ламанчський».

Так, Дон Жуанові Сервантес-персонаж відмовляє у потраплянні в поле свого роману через наступні його вчинки: 1) Дон Жуан (Дон Кіхот І) відмовляється від платонічного кохання та глузує з нього як з недолугої витівки великих поетів, які насправді повинні мати багато жінок, а читачам розповідають вигадані історії. Такому коханняю протиставляються земне залицання до молодих і красивих жінок, чоловіча хтивість, легкість та мимолетність у стосунках між статями; 2) Дон Жуан не розуміє сенсу

«боротьби з вітряками», він одразу повалив вітряка, а сентенція про сенс одвічної боротьби, в якій вітряк продовжує стояти, видається йому повним абсурдом; 3) Дон Жуану недоступні розгорнуті метафори – він скидається на читача масліту, сприймаючи слова і їхню оболонку за один знак, який не розшаровується на додаткові смисли.

Натомість Дон Кіхот II, тобто, «справжній» Дон Кіхот, вдало проходить ініціацію: 1) він байдужий до земної жіночої зваби, матеріалізованої Пастушкою, натомість захоплений своєю примарною Дульсінеєю; 2) вітряк після його нападу лишається стояти – так боротьба за вселенську справедливість набуває незавершеної процесуальності; 3) поява у фіналі Дон Кіхота II *«з мідним казанком на голові замість шолома»* є новою концентрованою метафорою дивака та ексцентрика, і саме такого персонажа, виявляється, і шукав Сервантес.

Ситуацію вибору між двома Дон Кіхотами, а насправді між Дон Жуаном і Дон Кіхотом, О. Бондарева коментує як гру творчої уяви письменника – біографічного протагоніста (Сервантеса): «Перший тип пасував би для самого рицарського роману – *«примітивного читива»*, *«фальшивої»* книжки з *«усіма цими вигаданими Амадісами і Кларіанами, чия надлюдська відвага і сліпуча зброя повергає на землю велетнів і чародіїв»*, якби автор керувався задумом «кількісно» поповнити його реєстр. Як бачимо, В. Герасимчук обіграватиме не сам образ Дон Кіхота, а творчий задум письменника щодо можливих моделей героя, які «живуть» у його свідомості при задекларованому пошуку нової «якості» романного слова. Для цього самого Сервантеса він наділяє рисами, притаманними обома літературним типам – Дон Жуана і Дон Кіхота, які сперечаються в уяві автора майбутнього роману: з одного боку, письменник, навіть у поважному віці, не перестає залицятися до красивих жінок, більш того, так само, як і Дон Жуан, він виявляє хист до гри і містифікації; з іншого боку, зворушливого *«рицаря-невдахи»*, котрий *«воюватиме з примарними велетнями і*

кидатиметься зі списом на вітряки; буде звільняти людей, а вони за це закидатимуть його камінням; кохатиме жінку, а вона насміхатиметься з нього!», Сервантес готується писати з себе» [25, с. 257-258].

У процесі «вибору» героя для пародії на рицарські романи незмінними лишаються сам Сервантес і зброєносець Санчо Панса: ці образи не еволюціонують і не регресують, вони виступають як сторонні спостерігачі двобою двох транзитивних літературних персонажів. Натомість діаметрально протилежні уявні герої як раз і реалізують модель «герой-дискурс», на що звертає увагу О. Бондарева: «Драматург виводить на сцену обох «уявних» героїв і представляє їхнє до-художнє існування як автономну реальність, насичену «готовими» формально-семантичними конструктами, з якої письменники «запозичують» ці конструкти ледь не у незмінному вигляді (скажімо, Сервантес як «біографічний автор» у 1605 р., коли вийшов перший том його славетного роману, не міг розмірковувати про те, що йому потрібен «не Дон Жуан», оскільки останній до рівня літературного типу був розроблений тільки Мольєром в інонаціональному контексті і значно пізніше – у 1665 р., але письменник у п'єсі В. Герасимчука примирливо пропонує Дон Жуану «зачекати», бо для нього ще в літературі обов'язково знайдеться місце, і не раз)» [25, с. 258].

О. Колесник вказує, що «реміфологізація» («постійне творення вторинних міфів і символізація первинних мовних знаків») вносить у тексти певні моменти ірраціональності та синестезії [142, с. 91]. У цьому контексті п'єса «Помилка Сервантеса» є дуже показовою: вона демонструє фрейдистське домінування «задуму» над письменником як людиною, підкорення митця та дійсності іншій реальності – художньому текстові.

Як бачимо, Валерій Герасимчук варіює різні художні моделі протагоністів біографічної драми, серед яких є як традиційні для драматургії – «епічний герой» і «трікстер», так і відносно нові саме у контексті драматургічної практики – «сегментований» або «тиражований протагоніст»

і «протагоніст-дискурс». Для кожної моделі драматург віднаходить власний арсенал естетичних засобів, у такий спосіб суттєво оживлюючи естетичні можливості біографічної драматургії.

3.3. Сегментація протагоніста – маркер постмодерної концепції біографічної драми

Традиція «паралельних життєписів» інспірована у художній літературі ще давньогрецьким істориком Плутархом. Щоправда, Плутарх не намагався створити з паралельних життєписів єдине ціле: його герої – це паралельні персонажі грецької та римської історії, і саме за цим принципом він групував персонажів у пари, не порушуючи цього принципу і не пропонуючи різні моделі таких героїв.

М. Голунський осмислює активну сучасну стратегію створення «паралельного життєпису» одного історичного персонажа різними драматургами: «на глибокій плані обидва драматурги живляться тотожними, якщо не одними й тими самими образами й ідеями, а виразна індивідуалізація проявляється в реінтерпретаціях історичної постаті і виростає з філософських позицій митців» [257, s. 262]. Натомість у сучасній українській драматургії маємо цікаві приклади паралельних біографій в одному драматургічному творі.

В. Герасимчук як драматург паралельним життєписам приділяє особливу увагу. Майже половина його творів циклу «П'єси про великих» являє собою експериментування з жанром, типом героїв та організацією тексту в рамках матриці «паралельних життєписів».

Надзвичайно важливо звернути увагу на те, чому на межі XX-XXI століть українська драматургія виробляє сегментований тип протагоніста і як саме це корелює зі зміною загальних моделей її нових «героїв».

Звісно, найпростіша ситуація з п'єсою «Цикута для Сократа»: «Драматург зіставляє два дуже віддалених у часі і об'єктивній значущості образи – грецького філософа Сократа, що жив у 399 р. до н.е., й молодого українського драматурга Віктора (наші дні). Певна логіка зв'язку між героями є: Віктор пише п'єсу про Сократа, про його засудження до смерті співгромадянами й саму смерть – через примус випити келих отруйної цикути. Сам Віктор приречений на смерть через поширену хворобу свого часу – рак. В об'єктивному плані постаті грецького філософа й українського молодого й маловідомого ще драматурга – речі незіставні, неоднозначні. Та в людській природі обох є суттєві спільні риси (можливо, навіть через зерно духовної близькості Віктор почав писати п'єсу про Сократа)» [229, с. 249]. У цій драмі сегментований герой немов розірваний у часі – між Стародавньою Грецією та сучасною Україною. Така велика хронологічна дистанція – майже у 25 століть – піднімає обох персонажів над часом, задає їх ахронність, робить образ мислителя-нонконформіста архетипним. У подібному контексті багато зовнішніх атрибутів персонажа (вік, впізнаваність/невпізнаваність, соціальний статус, життєвий доробок, місце в історії) розмиваються і втрачають своє значення. Натомість формується новий архетипний набір якостей такого протагоніста: критичне мислення, його щоденне застосування, цілісність внутрішнього «Я», відторгнення світом, внутрішня цілісність, протиставлена зовнішній необлаштованості, зрештою, смерть від фатальних обставин, а не від віку та досвіду.

Також обов'язково врахуємо, що «Цикута для Сократа» – це чи не єдина драма циклу В. Герасимчука «П'єси про великих», де повноформатно задіяно віртуальну реальність: Сократ з'являється у думках і тексті п'єси Віктора, не підозрює про його існування, не пророкує свого ймовірного продовження у комусь в іншій історичній проекції, а занурення в епоху Сократа уможливорює глибинний простір старого монітора, який стає своєрідною «машиною часу». Натомість Віктор знає про Сократа практично

все: він досліджує не лише хрестоматійні, але й маловідомі факти його життя, свідомо обирає філософа власним життєвим взірцем, за допомогою його філософії переживає звістку про свій смертельний діагноз.

Сократ і Віктор як дві моделі реалізованого архетипу «мудреця» (з акцентом на модель «мислитель-нонконформіст») типологічно близькі попри зовнішні відмінності в оточенні, масштабуванні постаті та життєвих колізіях, адже «усамітнення філософа є принциповим кроком у напрямку до універсальності» [170, с. 57]. Відтак персонажі цієї драми реалізують вимір неантагоністичного різночасового двійництва.

Бетховен і Паганіні у драмі «Кохані Бетховена і коханки Паганіні», навпаки, у багатьох проявах виступають антагоністами. Вони майже сучасники (Бетховен – 1770-1827, Паганіні – 1782-1840), які репрезентують різні національні версії музичної культури класичної доби – німецько-австрійську (Бетховен) та італійську (Паганіні). Параметри для їх протиставлення багато разів актуалізовані у процесі розгортання твору В. Герасимчука і коливаються довкола протиставлених концептів «кохані» та «коханки»:

- платонічна закоханість Бетховена, якій він не зміг зрадити впродовж життя / розпутне життя Паганіні від початку і аж до фіналу п'єси;
- вразливість Бетховена перед Джульєттою Гвіччарді, яку він кохає, та перед Жозефіною, яка обирає не його, а заможного барона / легкість Паганіні, який не кохає сам, але змушує жінок закохуватися в себе;
- Бетховена кидають жінки насамперед через його походження та невеликі статки / Паганіні сам кидає жінок, навіть дуже впливових і заможних;
- цнотливий лист Бетховена до Жозефіни, сповнений високої епістолярної культури / Паганіні, який швиденько, похапцем підписує угоду про судове стягнення грошей на користь його вагітної коханки Анджеліни;

- Бетховен – Бог у музиці: його гру супроводжують натхнення, зворушливість, спокій, величність, захоплення знатної публіки, він грає *«блискуче»*, його музика *«чарівна»* / Паганіні – це музичний Диявол: *«його гра не така спокійна, як гра Бетховена»*, *«скрипка звучить виключно, аж надривно, гра скрипаля віртуозна і наче якась демонічна»*, *«так, він грає, як той диявол...»*, *«коли ви граєте, то у вас за плечима стоїть диявол і водить вашою правою рукою»*;

- Бетховен лишається вірним одному інструментові – масивному фортепіано, хоча батько вчив його грати і на клавесині, і на скрипці, і на органі / Паганіні відчуває перенасиченість скрипкою і легко засвоює гітару, яка на той час вважалася інструментом для простолюдинів;

- розмірена і тужлива *«Місячна соната»* Бетховена втілює його ставлення до жінки, яку він покохав і втратив, *«Бетховен сумний, як і його мелодія»*, *«після того, як він закінчив грати, у кімнаті западає тиша»* / симетричною у Паганіні звучить інтенсивна мелодія *«Відьми»*, *«бо це про жінок!»*;

- Бетховен шукає життєвої розради у скрутних ситуаціях у знакових для європейської культури книжках – *«Фаусті»* і *«Стражданнях юного Вертера»* Гете, і цей велетень поетичного слова підносить героя над обставинами і змушує думати про високе і вічне / для Паганіні розрадою слугують плотські втіхи, які завершуються *«незвичайною»*, *«найновішою»* хворобою – *«прихованим сифілісом»*;

- протиставлення на рівні окремих реплік і ремарок: *«генуезька кров тече скоріше німецької»*, *«і знову спокійну, тужливу мелодію Бетховена перериває стрімка, несамовита гра Ніколо Паганіні»*, *«та музика, звичайно, не для темпераментного Паганіні, але нехай він уже краще квартети Бетховена грає...»*.

Спільних рис і ситуацій, які не протиставляють, а об'єднують обох персонажів, у п'єсі значно менше. Так само, як батько примушував Бетховена

навчитися грати на різних інструментах, запираючи його в кімнаті, так і батько Паганіні чинив зі своїм імпульсивним сином: у Бетховена це викликало повагу, у Паганіні – відразу. Обидва композитори доволі артистичні, цей «артистизм митця» є їхньою спільною унікальною рисою, так само як і подеколи надмірна імпульсивність. Також у тексті п'єси ситуативно протиставлено дві «дуелі» – дуель скрипки в руках Паганіні і поетичного слова Байрона, в якій важко визначити переможця, бо обидва мистецтва в руках віртуозів промовляють з однаковою емоційністю, – та метафізична «дуель» музики Бетховена з титулом і маєтками барона Штакельберга, в якій музика лишається безсилою.

Символічним є фінал драми «Кохані Бетховена і коханки Паганіні», в якому Бетховен на роялі розпочинає виконання сонати для скрипки і фортепіано, і раптом до цього виконання доєднується скрипка Паганіні. «Глобальні соціально-культурні зрушення, когнітивна міфологізація людської діяльності та резонансних подій рецесивно прив'язуються до різноманітних іконографічних жестів та ерзацних обрисів тіла» [213, с. 7], – не випадково фінал драми можна вважати яскраво іконографічним: *«Сцена повертається – і ми бачимо хворого і самотнього Паганіні, який на скрипці грає ту ж саму мелодію... Мелодії фортепіано і скрипки зливаються. Крутиться сцена, показуючи то Бетховена за роялем, то Паганіні зі скрипкою, які виконують одну і ту ж сонату...»*.

Цікаво, що майже синхронно з написанням п'єси В. Герасимчука «Кохані Бетховена і коханки Паганіні» було створено фільм Ф. Жирара «Червона скрипка» (1998 р.). Очевидно, що обидва автори не були знайомі ані між собою, ані з творчістю один одного. Лейтмотивом фільму також стала музика, яка спочатку звучала умиротворено й ніжно, а потім міняє тональність і трансформується, «то нагадуючи музику В. А. Моцарта, то наслідуючи віртуозний стиль Н. Паганіні» [30]. Тобто, опціонально роздвоєність сучасного мистецтва між високою класикою та невтомним

віртуозним експериментаторством стає загальною зоною сучасних мистецьких пошуків.

«Для деяких традиційних структур характерна бінарна символічна опозиція, що реалізується у дихотомічних персонажах: Дедал та Ікар, Фауст і Мефістофель, Дон Кіхот і Санчо Панса, Дон Жуан та його слуга тощо. Подібні сюжети можна назвати «симетричними», оскільки парні персонажі, що визначають характер їх літературного функціонування, виражають два розуміння світу, наявність різних типів сприйняття дійсності», – підкреслює А. Нямцу [182, с. 255]. «Художня культура, з театром включно, працює на нові рівні диференціації, розмиваючи жорсткі кордони бінарних опозицій», – стверджує Н. Корнієнко [147, с. 130]. У рамках розмитих бінарних опозицій драматургічних «паралельних життєписів» можна розглянути такі образи циклу «П'єси про великих», як Нобель і Хемінгуей («Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея»), Репін і Яворницький («Репін і Яворницький»), Шекспір і Марло («Приборкування... Шекспіра!»).

Неантагоністична образна бінарія відкриває драматургічну ситуацію, в якій діють не протагоніст і антагоніст, як цього вимагають закони класичної драми, а два протагоністи, які так чи інакше взаємодіють по ходу п'єси. «У світлі теорії формули сюжету, аналізуючи текст п'єси, треба пам'ятати, що це не пряма відповідь одного персонажа іншому персонажу, а завжди прикрита пристосуванням (у цьому випадку текстовим) провокація, записана у формі діалогу» [160, с. 174].

Так, у «Трагедії Нобеля і драмі Хемінгуея» реалізується модель взаємодії персонажів, яку О. Бондарева називає «реінкарнаційною». Видатний вчений Альфред Нобель мріє про сина, якого в нього ніколи не було, і нарікає, що наявність сина могла би позбавити його трагізму світовідчуття після того, що з його науковим винаходом зробило людство. Започаткувавши Нобелівську премію, він ретроспективно оглядається на своє життя і розмірковує, що якби у нього був би ще один життєвий шанс, він

би присвятив життя літературі, а не винайденню динаміту, яким тепер убивають людей.

Письменник з іншого континенту Ернест Хемінгуей стає наче втіленням цього «другого життя»: він вийшов з горнила війни, в якій було випробувано динаміт, присвятив життя літературі, саме за свої літературні твори був удостоєний запровадженої Альфредом Нобелем премії, проте відчув себе повністю вичерпаним і покінчив життя самогубством. Реінкарнаційна модель у такий спосіб обривається без права на продовження, а перевтілення в Іншого та реалізована у його житті мрія не рятує від глобального трагізму.

Репін і Яворницький виступають друзями, підтримують один одного, надихають на вершинні досягнення. Момент протиставлення протагоністів у п'єсі «Репін і Яворницький» взагалі відсутній, хоча кожен з героїв проживає власне унікальне життя. По суті, обидва персонажі єднаються в антиімперській творчій реалізації – Репін як художник, захоплений Україною навіть у імперській Росії, а Яворницький як її вірний син і пристрасний літописець.

Так само Крістофер Марло та Уільям Шекспір виписані у драмі «Приборкування... Шекспіра!» як друзі і однодумці, а не як антагоністи: обом не позичати сміливості, обидва дуже талановиті, в обох вистачає інтелекту й насаги зсередини змінювати закони тодішнього англійського театру. Тільки Крістофера Марло «приборкують» через підступне вбивство, а Шекспіра намагаються «задобрити» дарованим титулом.

Як бачимо, наявність у сучасній біографічній драмі сегментованого на дві половини протагоніста уможливорює різні типи взаємодії між двома біографічними персонажами: 1) неантагоністичне різночасове двійництво (герої віддалені у часі і просторі, але реалізують спільну архетипну модель); 2) антагоністичне двійництво (паралельні персонажі реалізують протилежні концептуальні настанови, виступаючи як протагоніст і антагоніст, але не в

одному сюжеті, а на рівні диглосії сюжетних ліній); 3) реінкарнаційне двійництво (другий персонаж виступає як «нове втілення» першого); 4) сукупне двійництво (через дві біографічні лінії створюється цілісний образ).

3.4. Біографічний інтертекст на тлі багатоярусної літературної інтертекстуальності

В. Герасимчук у своїх творчих пошуках на теренах сучасної біографічної драми нерідко керується особистим життєвим і творчим досвідом. Трагізм, необлаштованість у більшості заголовків драм із циклу «П'єси про великих» можна розглядати як приховані елементи його автобіографії, сповненої елементів «приборкування», «трагедії», «драми», «облоги» тощо, особливо з огляду його свідомого відсторонення від сучасної масової літератури та продовження практики «високої літератури», яка, як бачимо, опановує чимало ресурсів суміжних літературних практик.

Утім, культурологічний інтертекст його біографічної драматургії вирізняє зовсім не автобіографічність. Навпаки: його протагоністи, самі будучи людьми культури в різних її проявах (релігія, література, малярство, музика, театр, кіно, наука, історіографія, філософія), не лише вбирають, але і трансформують у своїх художніх біографіях різні культурні коди, співзвучні складним, найчастіше перехідним періодам культури та історії. На специфіку опрацювання біографій видатних людей художньою літературою звертає увагу Т. Левчук: «Письменник-біографіст, послуговуючись щоденниками, спогадами, листами об'єкта зображення, має справу з матеріалом, який треба скомпонувати й узагальнити. В іншому разі він творить уявний світ, у якому переважає саморефлексія. У будь-якому разі особа, яка стала об'єктом художньо-біографічного зображення, є співавтором твору» [161, с. 17].

О. Когут звертає увагу на те, що взаємини драматургів з власними біографічними героями відрізняються від взаємин із героями вигаданими:

«Щодо п'єс, сюжет яких ґрунтується на біографічному матеріалі, то слід зауважити, що тут постає питання про вторинну даність аналітичного простору, адже аналізований драматичний герой до моменту свого «народження» проходить крізь авторську свідомість, рецепцію життєпису особи, стиль письма, психотип і под., тому відтворює його бачення, презентує низку іншостей, відчуженостей, котрі формують його» [140, с. 305].

Для створення художньо-біографічного образу прецедентними текстами стають не лише наукова або художня біографія такої людини, але і її діяння, творчість, спадщина, її дискурсивна історія і рецепція: так оформлюється постмодерна поетика «з притаманними їй інтелектуальними загадками вичитування-впізнавання незліченних інтертекстів і покликань, напівтонів художніх асоціацій і літературно-мистецького квесту загалом» [87, с. 20]. Причому віддаленість в часі від дати створення тексту нерідко спричиняє зміни в інтертекстуальних прочитаннях та актуалізує нові «прецедентні тексти»: «дистанційоване сприйняття закономірно відбиває та відтворює текст саме у світлі актуального часу та досвіду, щоразу завершуючи своє буття неповторним рецептивним новоутворенням» [238, с. 212].

Ю. Караулов звертає увагу, що «література, особливо в подібні прецедентних текстів, сприяє формуванню певного способу думок, допомагає встановити моральні позиції особистості, зміцнює її ціннісні орієнтації, але при цьому роль її у структурі особистості, в характеристиці її мовлення певною мірою декоративна, орнаментальна, сутність же і підмурок духовно-ціннісних параметрів особистості утворює сукупність її взаємин і взаємодій в реальному світі, проекція цих параметрів на життєву позицію та поведінку особистості, тобто, її соціально-поведінковий контекст». Далі вчений доводить, що прецедентні тексти не є виключно декораціями для мовленнєвої особистості, її організації та функціонування: «Як показує здійснений дослід, прецедентні для певної мовленнєвої особистості тексти

сплітаються у доволі щільну мережу, «пропустивши» через яку її дискурс (тобто, деякий, досить представницький масив породжених самою нею текстів), ми отримуємо «в сухому залишку» ті проблеми, які ця особистість вважає життєво важливими, найголовнішими для себе як представника людства і розв'язанням яких вона переймається; ми отримуємо набір рис її індивідуального характеру, відображений за допомогою тих самих прецедентних текстів; ми отримуємо, зрештою, систему й суто прагматичних критеріїв і оцінок, з якими мовленнєва особистість підходить до життєвих ситуацій і колізій, а відповідно, й сукупність мотивів, що визначають її позицію і способи дії» [121, с. 235].

Цікаво спостерігати, як взаємодіють з «прецедентними текстами» протагоністи біографічних п'єс В. Герасимчука і які додаткові інтертекстуальні смисли створюються посередництвом такої взаємодії, особливо якщо взяти до уваги міркування В. Просалової, що «складність інтерпретації окремого тексту в аспекті інтертекстуальності зумовлена завуальованим характером цієї взаємодії, нерідко підсвідомим звертанням автора до того чи іншого джерела, а то й ретельним приховуванням запозичень» [197, с. 5].

Персонажі драми «Розп'яття» інтертекстуально взаємодіють не лише з сукупним текстом Біблії, переважно її Новозавітної частини, але і з численними апокрифами та літературними євангельськими версіями (як, наприклад, і персонажі п'єс Л. Чупіс «Страсті за Юродивим» і «Плач над Юдою»). О. Бондарева, порівнюючи тексти В. Герасимчука та Л. Чупіс, зазначає, що остання віддає перевагу «не канонічному євангельському фактажу, який, наприклад, складає підґрунтя «Розп'яття» В. Герасимчука, а штучно змодельованим ситуаціям, відсутнім у чотирьох євангелістів» [23, с. 190-191]. Вона ж звертає увагу на те, що драматургія вже неодноразово опрацьовувала принцип «поєми без героя», наводячи приклади російських

п'єс – «Останні дні» М. Булгакова (п'єса про Пушкіна без Пушкіна) та «Більшовики» М. Шатрова (п'єса про Леніна без Леніна).

За аналогічним принципом створено і драму «Розп'яття» В. Герасимчука, «свою авторську позицію драматург декларує у передмові до трагедії, пояснивши подібну творчу настанову нехтуванням зайвої «бутафорії» у сценічній версії євангельських подій» [25, с. 297]. Що ж, на думку самого драматурга, може у XXI столітті належати до «зайвої *бутафорії*» у п'єсі про страждання і смерть Ісуса Христа? Це, в першу чергу, реалістичні інсценізації, в яких актор *«картинно зображав біль на своєму загримованому обличчі»*, неправдиве «прибиття» актора *«до бутафорського хреста такими ж самими бутафорськими зірками»*, зрештою, «присутність» на сцені *«актора-Христа»* і *«акторів-апостолів»*, які *«перетворюють на сцені і на екрані події планетарного масштабу на звичайнісіньку клоунаду»*. Натомість у «простих людях», яким відводиться головне місце у трагедії «Розп'яття», багато хто має впізнати себе, своїх близьких, тобто, пережити євангельський сюжет не духовно – через позірне співчуття, не фізично – через стигмати, а душевно – через самоідентифікацію.

Як при цьому працює контекст та культурологічний інтертекст, фахово показано у монографії О. Бондаревої. Вона досліджує:

- колорит історичної та художньої топографіки – і доводить, що з контексту зображення біблійного Єрусалиму «зникає та дивовижна розкіш і велич, яка вражала всіх сучасників, що наближались до юдейської столиці», натомість дія локалізується по обидва боки «центральної брами, через яку на Пасху проходять у місто прочани» [25, с. 297-298];
- контекст біблійних пророків, у який вписано образ Ісуса Христа – це абстрактно-символічні несправедливо скривджені Єремія, Осія, Іоан Хреститель, до яких типологічно наближений такий персонаж п'єси, як Сліпий пророк [25, с. 298];

- споріднені драматургічні стратегії «переінакшення» відомого образу, актуальні для сучасної В. Герасимчуку української драматургії, – тут дослідниця знаходить багато спільного з текстом Я. Стельмаха «Запитай колись у трав» через дослідження психології слабкої людини [25, с. 298, 505];

- способи введення у п'єсу «відсутнього» персонажа – словесні характеристики від інших учасників дійства, характерологічні репліки про «євангельські» та апокрифічні «дива» Ісуса [25, с. 298];

- принцип художнього опрацювання євангельських текстів у п'єсі «Розп'яття» – «неполемічний», «майже апологетичний», повністю знетронений сучасною В. Герасимчуку постмодерною українською драматургією, яка перелицьовує євангельські сюжети.

Тобто, у п'єсі «Розп'яття» відбувається активізація традиційних євангельських ресурсів, реалізована через нетрадиційну драматургічну поетику та авторські семантичні акценти.

Постать Андрея Шептицького у драмі «Андрей Шептицький» прецедентно корелює не лише з біографією протагоніста, з історією стосунків між Ураїною та імеріями, які роздирали її землі у XIX і XX століттях, але і з історією української православної церкви, зокрема, її греко-католицького відгалуження. У 1990-ті роки, коли п'єсу було створено, реальна автономія українського православ'я видавалася нездійсненню утопією. Відтак логічно, що драматург скористався кількома «героїчними» матрицями створення типажу протагоніста (героїчною, агіографічною, глорифікаційною), проте на провіденціальний характер п'єси жоден з його критиків не звертав уваги. Віра Шептицького у майбутню незалежну українську церкву вбачалася нереальною мрією, особливо у контексті суттєвого зміцнення позицій російської православної церкви в Україні 1990-х, 2000-х та 2010-х років. Відтак і оцінки п'єси критикою та літературознавством були переважно негативними, особливо у порівнянні з іншими творами української драматургії: «Драматична структура віршованої

драми Герасимчука близька до драматичної поеми М. Старицького «Остання ніч», в якій герой, Степан Братковський, оборонець прав свого народу перед польською експансією, в ніч перед стратою подумки підводить підсумок своїй боротьбі, трагічним поразкам і моральним перемогам, Слід відзначити, що сюжет у творі М. Старицького цікавіший і вигадливіший, в ньому більше драматичного руху, більше психологічних (в тому числі ліричних) нюансів, він викликає глибше співпереживання, змушує пережити катарсис, Сюжет п'єси В. Герасимчука сухий, розмисловий, інформативний, Щоправда, у п'єсі багато афористичних висловів, які оживляють і прикрашають текст, розкриваючи засади діяльності митрополита, його побудники і цілі, світогляд» [229, с. 244-245].

Проте після того, як 6 січня 2019 року Вселенський Патріарх Варфоломій вручив митрополиту Київському і всієї України Епіфанію Томос про автокефалію Православної Церкви України, історичний і культурологічний контексти п'єси В. Герасимчука «Андрей Шептицький» суттєво змінилися, і, скоріш за все, на цій хвилі ми можемо побачити ще не одну цікаву та сучасну її інтерпретацію.

П'єса «Цикута для Сократа» в якості прецедентного тексту використовує так званий «сократівський метод», відомий у філософії ще як «сократівський діалог» – своєрідний спосіб філософської рефлексії, при застосуванні якого через постановку особливого типу питань у діалозі незгодних сторін (а Віктор спочатку розглядається як сучасний статусний «опонент» Сократа – він придбав у власність квартиру, його запрошують на службу політичні кандидати, він наївно довіряє своїй дружині) відбувається концентрування уваги, активізація мислення співрозмовника, що допомагає йому адекватно оцінювати ситуацію і своє місце в ній. Посередництвом цих питань співрозмовник *сам* доходить до розуміння істинного ходу речей, тобто, здобуває і відтворює істину власноруч. Саме так можна прочитати сентенцію Сократа у п'єсі: *«Я завжди все повертаю не так, як треба мені, а*

так, як того вимагає істина... Та не істина на моєму боці, а я на боці істини! Ти розумієш різницю чи ні?».

Через опосередкування комп'ютера цей прецедентний текст віртуалізується, як, власне, у гіпертекстовій реальності віртуалізуються та повністю розмиваються почуття кохання, честі, гідності, сорому (не випадково така прірва розділяє у п'єсі *«доісторичну»* Ксантиппу і *«сучасну»* Нонну, Крітона і Сандра – вони просто існують у різних вимірах: *«реальному»*, тобто, такому, який насправді існував, та *«віртуальному»*, тобто, поставленому перед екраном старенького монітора. Нонна дорікає хворому чоловікові: *«Сократ тобі за твоє лікування не заплатить»*, а сам Віктор вважає, що він ще живе і бореться з хворобою саме тому, що в особі Сократа знайшов етичне і моральне опертя). Вікторові вдається поєднати в собі *«реальний»* і *«віртуальний»* виміри лише через те, що він знаходить правильні питання, які ставить собі від імені свого літературного героя Сократа, – у п'єсі це матеріалізовано метафорою його прискіпливого заглиблення в екран монітора.

Інтертекст п'єси суттєво розширюється і через дискурс *«виборів по-українськи»*, тому що з перших сторінок читаємо, що *«наші вибори – то бруд і лайно»*, що під час виборів гроші пахнуть *«або потом, або кров'ю»*, що *«всі наші кандидати доказують на виборах не те, чим вони кращі за своїх конкурентів, а те, чим інші конкуренти гірші за них»*. Ті, хто знайомий із творчістю В. Герасимчука, одразу згадають і про його пізнішу п'єсу *«Вибори біля панелі»*, створену на гребені Помаранчевої революції 2004 року: Т. Вірченко, досліджуючи цю драму, аргументовано порівнювала родинні і політичні конфлікти і протистояння [46, с. 164-170], що вповні корелює і з лінією Віктора у п'єсі *«Цикута для Сократа»*.

Прецедентними текстами для *«Трагедії Нобеля і драми Хемінгуея»* слугують кілька глобальних світових дискурсів, зокрема, образ Нобеля логічно вписується у контекст історії науки та підприємництва (швидке

збагачення Нобеля від винайденого ним та запатентованого у 1867 р. динаміту), в історію запровадження Нобелівської премії, започатковано заповітом Альфреда Нобеля, та в апокрифічну історію псевдонекрологу Нобеля, який одна французька газета помилково надрукувала 1888 року, переплутавши Альфреда з його братом: у публікації засуджувався винахід динаміту, і Нобель захотів, аби його в історії запам'ятали не як убивцю, а як добродія, який надає підтримку талановитим людям незалежно від їх національної приналежності. Образ же Хемінгуея оживлює не лише дискурс Нобелівської премії з літератури починаючи від 1901 року (Хемінгуей став лауреатом цієї премії у 1954 р.), а насамперед контекст і гуманітарний дискурс досвіду повоєнної травми. На момент створення цієї п'єси важко було уявити, що такий досвід буде актуальним для України XXI століття у зв'язку з «гарячою» фазою війни на Донбасі.

Прецедентним текстом для драми «Окови для Чехова» слугує дискурс «літератури подорожей». «Як жанр, подорож не має чітко визначених рамок чи обмежень – це жанр пограниччя, що міститься в координатах літератури факту. Вільно поєднуючи факти з фікцією, він переходить у літературну форму» [244]. Для цього жанрового регістру, на думку С. Чорноус, визначальними стають: відносно вільне поводження з фактажем, висока міра авторської свободи, укладання побаченого та почутого у літературний текст [244]. У розгляді подорожі як універсального дискурсу М. Шульгун виділяє три фактори, які забезпечують широту цього дискурсу: «висока семантизація коду мандрів», міфологема шляху, «здатність легко взаємодіяти з іншими дискурсами та семантичними системами» [252, с. 14]. Причому травелогічна дискурсивність у п'єсі тиражується, оскільки має ярусну структуру: і драматург описує подорож Чехова на Сахалін, і самому Чехову надається можливість «висловитися» у драмі фрагментами власних художніх текстів. О. Хомова фіксує, як В. Герасимчук використовує «значні за обсягом уривки з листів Чехова, а також з його нарисів «Острів Сахалін» (текст у тексті).

Саме ці яскраві, реалістичні до найменших подробиць чеховські замальовки надають драмі жвавості, оригінальності, глибини, допомагають живописати характер героя» [230, с. 248].

П'єсу «Помилка Сервантеса» можна розглядати у контексті самої історії створення роману «Дон Кіхот». На це звертає увагу О. Бондарева: «Якщо ж враховувати контекст літературної історії самого прототексту, тобто роману Сервантеса, то слід зупинитися на такому моменті, як поява у 1614 р. та побутування у літературному вжитку псевдо-Кіхота – підробного «продовження» першої опублікованої частини роману про ламанчського ідальго, підписаного псевдонімом Алонса Фернандеса де Авельянеди. Можливо, належачи навіть перу Лопе де Вега, одного з принципів критиків першої частини «Дон Кіхота», цей твір спотворював ідею і задум роману Сервантеса, переводячи його у площину комічного епосу з елементами крутійської оповіді. Своєю прискорено завершеною другою книгою роману Сервантес відповів на виклик невідомого автора «псевдо-Кіхота», включивши в її текст на рівні затятої полеміки велику кількість переосмислених сюжетних «цитат» із неавтентичного примітивного літературного тексту. З огляду на цю історію «полеміку» між типами Дон Жуана і Дон Кіхота в авторській свідомості Сервантеса, інспіровану у п'єсі В. Герасимчука, можна інтерпретувати як відгомін полеміки самого Сервантеса з послідовником-узурпатором його тексту, тобто як декларативне літературне протиставлення псевдо-Кіхоту – «справжнього» Дон Кіхота» [25, с. 259].

Прецедентними текстами для драми «Кохані Бетховена і коханки Паганіні» виступають два музичних світи. З одного боку це віденська музична класика, яка постулювала логічність та стрункість художньої форми, пов'язуючи її з універсальністю мислення. У творах цього напряму сполучалися емоції й інтелект, точність розрахунку і невимушеність, репрезентовані у драматургічному образі Бетховена. З другого боку – мікс

романтичної віртуозності та італійського народного імпровізаційного стилю, явлений виконавською манерою і, відповідно, образом Паганіні. Те, що драматург об'єднує обидві ці постаті у фіналі виконанням одного музичного твору, очевидно, на рівні культурологічного інтертексту засвідчує зміну у творчій манері Бетховена, який у своїй пізній творчості наблизився до романтизму.

Геніальний українець Довженко, визнаний усім цивілізованим світом, у п'єсі «Душа в огні» виявляється заручником радянської системи, яка позбавляє його батьківщини та піддає жорстоким моральним тортурам: тут загальним прецедентним текстом стає ув'язнення українця в аксіологічних путах Радянського Союзу, який нещадно нищив українську інтелігенцію і націю загалом. Політичні репресії не торкнулися родини Довженків так, як інших українських митців, репресованих і фізично знищених. Зовні він мав можливість працювати у столиці країни, в її імперському центрі, на провідній кіностудії «Мосфільм». Проте система все одно вбачала в ньому ворога і намагалася вичавити з нього любов до України. Чимало митців, названих у тексті п'єси, були саме уособленням системи, її «знаки» прочитуються у багатьох картинах цього твору.

У п'єсі «Репін і Яворницький» напружений дискурс україно-російських стосунків подеколи відходить на другий план завдяки щирій дружбі між російським художником Репіним, в якому немає ворожості до українців, навпаки – український народ викликає в нього щире захоплення, що знаходить відображення у цілій низці його відомих картин, – та українським істориком Дмитром Яворницьким, який вміє дружити і з росіянами, і з представниками інших народів. Проте лейтмотивом п'єси проходить історія запорозького козацтва, яка сама по собі, поза дружбою персонажів, є неоплатним рахунком українства до Російської імперії: у такий спосіб драматург розводить рівень видатних особистостей, які можуть щиро спілкуватися і дружити попри національну приналежність, та рівень

стосунків між імперією та народом, що прагне вивільнитися з-під її пут. Парадоксально, але Яворницького поважають у Петербурзі саме як видатного українця. Ще один прецедентний текст, який працює у драмі «Репін і Яворницький» – це історія та персоналії українського театру корифеїв.

Неочікувано актуально працює культурологічний інтертекст у п'єсі «В облозі саламандр». Чеський письменник Карел Чапек, величезна ерудиція якого «давала йому можливість звертатися до найрізноманітніших традицій і одночасно бути сміливим експериментатором» [144, с. 150], активно виступає проти загравання європейських політиків з Адольфом Гітлером, розуміючи сутність його ідеології та марність поступок маніакальному диктаторові. На превеликий жаль, європейські політики задовбрюють Гітлера тим, що віддають йому Судети – частину землі та народу батьківщини Чапека, що не рятує Європу від фашизму, а навпаки – збільшує апетити агресора. Прецедентний історичний текст анексії Судетської області Гітлером набуває надзвичайної актуальності у контексті анексії Криму Росією у 2014 році. Зрозуміло, що такий підтекст драматургом у п'єсу, створену до 2003 року (дати видання її у збірці «П'єси про великих»), В. Герасимчуком не закладався: драматург просто прагнув осмислити через біографічного протагоніста один із сумних уроків європейської історії. Втім, погано засвоєний урок повторився після лютого 1938 року у лютому 2014 року, і тоді преса та медіа Європи і світу проводили дуже багато паралелей між Судетами та Кримом – не лише попередня мовна експансія та вигаданий «захист» населення, що розмовляло мовою агресора, а й незаконний референдум, шантаж світовою війною, ганебна європейська практика умиротворення агресивного диктатора об'єднували ці територіальні втрати суверенних держав в інтерпретаціях інтелектуалів. Це означає, що п'єса знову набула небаченої актуальності, як і антиутопічний роман Карела

Чапека «Війна з саламандрами», створений як художнє попередження про небезпеку фашизму та загравання з ним.

У п'єсі «Поет і Король, або Кончина Мольєра» маємо ситуацію, коли «історичний факт, документальна основа відступають перед натиском гри, фантазії, художнього вимислу» [204, с. 286], проте прецедентні тексти цього твору прочитуються доволі чітко. По-перше, це не лише життєва історія Мольєра, але й історія світового театру до і після Мольєра. По друге – це роль придворного блазня у стратифікації європейських монархій: «В. Герасимчук наділяє Мольєра статусом автора, режисера і розпорядника домашнього театру, в якому розігруються фрагменти недописаної мольєрової п'єси про придворних блазнів, котрі, ризикуючи всім, мають говорити королю оголену правду» [25, с. 392]. По третє – біографічний текст Мольєра, створений на початку XX століття у п'єсі «Кабала святош» та романі «Жизнь господина де Мольєра» М. Булгаковим. У цьому ключі О. Бондарева говорить про «відчуття певної «вторинності» тексту», зауваживши, що «постмодерний дискурс не тільки дозволяє інтертекстуальні запозичення, а й вимагає, провокує їх». Порівнюючи «Кончину Мольєра» В. Герасимчука з «Кабалою святош» М. Булгакова, дослідниця знаходить чимало текстуальних паралелей і запозичень з Булгакова – від описання зовнішності протагоніста до подієвих збігів та однакових персонажів другого плану [25, с. 246-247]. Немає сумніву: перед нами саме булгаковський герой, перенесений майже на століття вперед, не втративши своїх головних рис та образних ресурсів.

Для драми «Приборкування...Шекспіра!» надзвичайно важливим є вписування протагоніста в конкретну історію театру «Глобус» та у загальну історію європейського театру, у контекст взаємин з сучасниками і нащадками, а також світовий дискурс «літератури обробок» та запозичення джерел драматургами. Мабуть, жоден драматург не має в активі стільки запозичень, як Шекспір: «Шекспір запозичав сюжети з багатьох джерел (історія, міфологія, легенди, література, інші п'єси), однак опрацьовував їх

настільки, що вони ставали, властиво, його творами» [29, с. 129]. П. Паві звертає увагу на акцентовані В. Гюго особливості шекспірівської драми – «звільнення від правил та єдностей», «збільшення кількості видовищних дій», «змішування жанрів для отримання синтезу між крайнощами та епохами» [186, с. 128-129], що, власне і демонструє п'єса В. Герасимчука «Приборкування... Шекспіра!».

Інтертекстуальні практики циклу В. Герасимчука «П'єси про великих» будуть представлені неповно без урахування введення у тексти драматичних творів голосу або особи автора, оскільки закономірною проблемою для розуміння будь-якого тексту не може не виступати й постать автора, який завжди є породженням своєї доби, відбитком відповідного інтелектуального контексту, певних обставин – факт, що логічно аргументує й множинність відповідної рецептивної конотації» [238, с. 249]. Ю. Караулов зауважує, що реальною мовною особистістю у творі є автор, а не його персонаж: «Звісно, персонаж будь-якого, навіть дуже великого за обсягом твору завжди «дефектний» у мовному плані, себто його дискурс не наділений повнотою з точки зору представленості в ньому всіх мовних засобів та закономірностей їх ужитку. Така повнота досягається у сукупності творів, і відомим наближенням до неї може слугувати творчість письменника в цілому. Природною альтернативою персонажу в якості повноцінної мовної особистості висувається сам автор» [121, с. 235]. На це ж звертає увагу і О. Єременко: «Сам письменник як представник постмодерністської культури прагне розчинитися в тексті, самовиражаючи себе через героїв, коментарі та коментарі до коментарів... Автор-комунікатор, таким чином, усвідомлює, що не встановлює ніяких стандартів, що варто ставитися до читача як до індивіда-творця зі своїм власним сприйняттям і світоглядом» [97, с. 40].

У всіх драмах циклу В. Герасимчука «П'єси про великих» автор присутній у двох вимірах – у ставленні до реальності та героїв, що її уособлюють, та у ремарковому комплексі. У драмі «Поет і Король, або

Кончина Мольєра» автор ховається за маскою Булгакова, явленою через булгаковський інтертекст. Драму «Андрей Шептицький» супроводжує передмова «Від автора», перед «Душею в огні» також є авторське слово. У «Цикуті для Сократа» авторський голос локалізовано в епіграфі з Діогена Лаертського.

«Одним із найбільш поширених умовних прийомів у театрі ХХ ст. є введення у текст п'єси Автора як умовної дійової особи. Цей прийом... руйнує сценічну ілюзію та оголює первинну умовність мистецтва», – зауважує Є. Васильєв [36, с. 182]. У циклі «П'єси про великих» Валерія Герасимчука найрельєфніше Автор явлений у драмі «Рєпін і Яворницький», коли у Сцені 12 *«на сцену виходить Читець від автора...»*. Цей персонаж не лише розмірковує, що станеться з кожним із героїв аж до смерті, а ще розповідає про інший ліроепічний твір Валерія Герасимчука у такий спосіб: *«Це вже потім, через багато років, молодий український поет напише весільну поему «Останній сон Яворницького» – і будуть у тій поемі у Яворницького сватання, оглядини, приготування і справжнє українське весілля з гостиною Іллі Рєпіна та запорозьких козаків»*, після чого цитуються фрагменти цієї поеми.

«Поява Автора у тексті п'єси дозволяє говорити як про досягнення «певного продуктивного резонансу між експансивною природою авторської волі та волелюбним реципієнтом» [238, с. 324], так і про «автоінтертекстуальність», яку Є. Васильєв тлумачить як звернення автора до власних текстів у формі автоцитат, як переклички автора з самим собою, зі своїми героями, з раніше створеними текстами [36, с. 183]. Власне таку автоінтертекстуальність демонструє і В. Герасимчук фіналом драми «Рєпін і Яворницький», проявляючи її подвійно – через появу персонажа від автора і артикуляцію іншого власного тексту.

Висновки до третього розділу

Біографічна драма – один із ключових жанрів сучасного драматургічного процесу в Україні кінця XX – початку XXI століть, поряд із біографічною прозою та різними формами белетристики. При цьому відбувається суттєва модернізація жанру та його формальних ознак на багатьох рівнях. Герой-протагоніст перестає бути виключно позитивним, схематичним, лакованим образом-штампом – драматурги шукають нові типи протагоністів та ускладнюють протагоністичні ряди у творах. Трансформується національний і культурний біографічний пантеон драматургії – розсуваються його межі, «скасовуються» усталені культурні герої та «розкручуються» нові. Актуалізуються такі сучасні жанрові проєкції біографічної драми, як паралельні життєписи, інтелектуальна драма, метатеатр.

Чимало новацій у біографічну драму вводить В. Герасимчук. У його циклі «П'єси про великих» можна відмітити кілька спільних тенденцій драматургічної поетики.

У концепції героя тиражуються антагоністичні та неантагоністичні біографічні протагоністи, а також переосмислюються та модернізуються традиційні міфомоделі епічного героя, трікстера, героїв-близнюків, створюється нова модель «герой-дискурс».

У побудові тексту розгортаються паралельні біографічні історії або рясно використовуються вставні конструкції (сюжети, тексти, дискурси).

У доборі деталей рельєфно проступає автентизм, наближений до повсякденності та потреб пересічної людини.

У тональності фіналів переважають смерть, душевна травма, прогнозування тернистого шляху протагоністів.

Протагоністи циклу «П'єси про великих», будучи людьми культури, вбирають у свої біографії і тексти різні культурні та соціальні коди, нерідко інспіровані вже подальшою культурною рецепцією, за рахунок чого суттєво розширюється область прецедентних текстів тієї чи іншої п'єси та створюються додаткові інтертекстуальні смисли.

Зрештою, сучасну біографічну драматургію В. Герасимчука вирізняє присутність у ній автора на різних текстових рівнях – від епіграфу чи передмови до голосу, дійової особи або автоінтертекстуальності, що засвідчує створення цим драматургом власного біографічного наративу.

РОЗДІЛ IV

ЖАНРОВІ МОДЕЛІ ЖИТТЄПИСНОЇ ДРАМИ У ЦИКЛІ «П'ЕСИ ПРО ВЕЛИКИХ»: ЛІТЕРАТУРНІ ПРЕТЕКСТИ, ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЖАНРОВІ ВЕРСІЇ, ЖАНРОЛОГІЧНЕ НОВОТВОРЕННЯ

4.1. Агіографічні та новосвангельські жанри

«Жанровий склад сучасної драматургії, її контрверсійні жанротвірні процеси та стрімка жанрова динаміка» [36, с. 8] – це, на думку Є. Васильєва, однозначно дискусійні питання сучасного літературознавства: «цілий ряд науковців взагалі вважає неможливим описати картину розвитку жанрів драматургії на межі XX-XXI століття – настільки, на їх думку, вона є строкатою, химерною, такою, що не піддається ані будь-яким естетичним критеріям і драматургічним канонам, ані можливостям об'єктивно виявити хоча б загальні тенденції у її жанровому обличчі» [36, с. 8].

На жаль, розглядаючи п'єси сучасних українських драматургів, дослідники не часто міркують про природу та специфіку їх жанрів або просто обмежуються констатацією, що жанр тієї або іншої драми виходить за звичні нормативні межі. Водночас «хибною є думка, що можна зрозуміти твір, відповідно його прочитати, зіграти на сцені, перекласти на іншу мову, не визначивши його жанрового різновиду», – зауважує Н. Копистянська [144, с. 12].

Хоча більшість драм циклу «П'єси про великих» В. Герасимчук жанрово маркує як «драма на 2 дії», визначення автора аж ніяк не вказує на їх жанрову приналежність. Генетично всі жанри та жанрові варіації, представлені у циклі В. Герасимчука «П'єси про великих», мають опертя в жанровій діяхронії літератури, причому далеко не завжди драматичної. «В узагальненому плані жанрова генеза складається з певних тривалих циклів:

зародження форми, включення її до жанрової системи, функціонування у вигляді метаморфних новоутворень, відтак т.зв. жанровий стрибок і, нарешті, автономізація жанрової матриці, перехід її з позицій маргінальності у статус провідної форми» [180, с. 229]. В аналізованому циклі В. Герасимчука жанрові варіанти продовжують носити експериментальний характер, тому їх доволі важко класифікувати. «Усі класифікації та визначення жанру, що враховують або формальні ознаки, або лише зміст, або те й інше, але як «накладання» одного на інше, усі образні порівняння жанру – з еластичним посудом, який при наповнюванні різним змістом набуває різної форми, із каркасом, риштуванням, що потрібні лише під час будівництва, із хімічним складом, в котрому утворюються різного виду кристали, – виявилися недостатніми, оскільки спрощують складну взаємодію форми і змісту» [144, с. 26-27].

Покордонний характер жанрової системи сучасної української драми засвідчує, з одного боку, її відмова від традиційних жанрів, а з другого – її лояльність до надбань інших жанрових систем. «Культурно-цивілізаційне «позазнаходження» не означає ізоляції прикордонних культур від інокультурного оточення чи їх виключення з культурного ряду; швидше навпаки: своєрідність прикордонних культур полягає в багаторазовій включеності подібних культур у різні культурні ряди і свого ряду «інтерференції» суміжних з ними культур у єдиному значеннєвому просторі. У цьому випадку варто говорити про причетність одних і тих самих культурних текстів одночасно до декількох культур і загальних для них семантичних полів – при відмінності їхніх змістів і спрямованості – чи про сполучення декількох різних культурних текстів у єдиній значеннєвій структурі (гіпертексті того чи іншого роду). Тоді вдається уявити безліч суперечних один одному культурних текстів у рамках єдиного гіпертексту – культурної чи цивілізаційної зверхності» [254].

Найперше розглянемо нові варіації секуляризованих «сакральних» жанрів та їх різновидів – таких як «пророча література», євангелії, апокрифи, агіографія, патристика – з більшою чи меншою мірою повноти реалізовані у кількох драмах циклу «П'єси про великих».

У трагедії «Розп'яття» у контексті пластичності образу Сліпого пророка наявні відсилання до пророків Єремії, пророчий сувій якого було спалено у вогнищі, Осії, у проповідях якого невірність батьківщині потрактовано як духовний перелюб, та Іоанна Хрестителя, який напроорокував пришествя Ісуса Христа. У такий спосіб драматург актуалізує відсилання до пророчої літератури Старого Завіту, де пророки вербалізували волю Бога, виступали із застереженнями людства – найчастіше у ті часи, коли людство відходило від Бога. Сама постать Пророка – це постать свідка Божої волі у минулому і майбутньому, хоча у п'єсі участь кожного пророка – це неминуча страта: *«Пророків много на хрестах пропало...», «Щоб мали позбавлятися від пороків, / то ми все розпинаємо пророків», «Найтяжча в світі доля – це в пророків. / На них найбільше сиплеться камінь».*

Центрована «присутнім» персонажем-пророком драма оповідає про пришествя та страждання іншого, відсутнього у тексті персонажа. Ісуса теж представлено як Пророка, який *«пророче слово дав усьому світу!»*, і навіть собі напроорокував хресну смерть: *«Він говорив, що мусить постраждати / і розп'ятим бути на хресті».* Реакція мирян на діяння Ісуса у п'єсі є ілюстрацією того, що люди будь-якої епохи і країни сакральну вертикаль не ставлять вище, ніж розташована буденна і земна горизонталь: *«та що їм слово... Їм шкварок подай!»*. Щоправда вже після страти Ісуса частково єрусалимський люд починає сумніватися у тому, що розп'яли простого смертного: *«Пророка завжди розпинають спершу, / а потім побиваються над ним».* В «Оббитих пелюстках» В. Герасимчук уподібнює пророкові письменника: *«Часто, коли письменник хоче від чогось застерегти людей і намагається при цьому їм щось сказати, то його починають звинувачувати в*

тому, що він «бере на себе роль пророка». Це абсолютно абсурдне звинувачення. Письменник звертається до людей з попередженням не тому, що він *хоче* видати себе за пророка, а тому, що він *зобов'язаний* бути ним» [64, с. 394, курсив В. Герасимчука – Г.К.].

Якщо ж розглядати не окремі елементи, а трагедію «Розп'яття» в цілому, то варто взяти до уваги інший протожанр – євангельську історію, при цьому врахувавши, що «деколи відбувається послідовне засвоєння не жанру в цілому, а лише окремих його властивостей та елементів. Входячи в інші структури, вони стають у них жанротворчими» [144, с. 35]. Євангеліє як новозавітна «добра новина» дає людям шанс на спасіння душ через історію про страждання, розп'яття та воскресіння Ісуса Христа. Рисами євангелічного жанру можна назвати простоту і правдивість, догматичність і моральність, підкріпленість авторитетом апостолів. Окрім чотирьох канонічних євангелій, які увійшли до Нового завіту і мають чимало спільних (синоптичних) місць, існують також 57 апокрифічних євангелій, в яких багато відмінних і суперечливих відомостей. Відтак жанрово апокрифи – це твори християнської сюжетики, які опиняються «поза каноном»: у художній проекції такі твори визначають через жанр «п'ятого Євангелія». Н. Ільїнська для маркування одного з різновидів сучасних рецепцій образу Ісуса Христа пропонує дефініцію «євангеліє від людини», коли «духовна вертикаль підміняється горизонталлю етичного універсалізму» [110, с. 328].

Які компоненти структури п'єси засвідчують, що перед нами євангельська жанрова матриця, реалізована як «п'яте Євангеліє» або як «Євангеліє від людини»? Насамперед переведення Ісуса Христа із особи дієвої, присутньої на сцені, у постать, яка проступає лише через нарацію від іншого/інших: так само образ Ісуса Христа подається канонічними євангелістами. Далі – це сюжетні моменти очікування на пришестя Месії, розповіді про його дива, які натовп намагається низвести до «незначних», оскільки частина з них (такі, як ходіння по воді та відловлювання людських

душ, перетворених на риб) є зовсім незрозумілими для більшості сучасників, Його поява в Єрусалимі, Його схоплення у Гетсиманському саду, Таємна вечеря, моління про Чашу, цілунок Юди, зречення апостолів, у тому числі і троекратне зречення Петра, кривосвідчення людей перед Кайяфою, сцена з фарисеями, хресна смерть Христа на Голгофі, відбиток Його стопи на камені у момент вознесіння. Зрештою – наявність колективного наратора, якому відводяться функції євангеліста: у «Розп'ятті» це велика кількість як дійових осіб, так і голосів із натовпу.

Парадоксально, що євангельська оповідь перелицьовується у драматургічну форму, адже «текст Біблії в цілому не передбачає реалізації у драматургічному образі – він здебільшого епічний, а не драматичний» [1, с. 8]. «Деякі драматурги, які відкидають драматичну форму, – наголошує П. Паві, – komponують свої твори за епічною схемою демонстрації минулих подій» [186, с. 41]. С. Абрамович звертає увагу, що у суспільстві, яке створювало Біблію, драматургічне дійство відійшло у царину літургії і практично вийшло зі сфери літератури, давши літературну свободу лише коментуванню сакрального тексту, на відміну від елліністичної культури, де театральне дійство стало частиною життя. Саме тому християнська літературна концепція засуджувала всяке лицедійство [1, с. 8-9]. Тож і В. Герасимчук у трагедії «Розп'яття» виводить на сцену чимало дійових осіб, які практично лишаються бездієвими акторами, проте переконливими оповідачами і свідками.

Також християнські жанрові коди використовуються В. Герасимчуком для глорифікації видатних постатей української «заблокованої» культури ресурсами біографічної драми. «Заблокована», або «підпорядкована» культура у постколоніальних студіях сприймається як «специфічний простір, який характеризується ущемленістю, обмеженістю, зумовленою, як правило, зовнішнім тиском домінуючої культури» [41, с. 283].

Для створення біографічних історій про Андрея Шептицького та Олександра Довженка, тобто, для жанрової реалізації «героїчної» постаті, драматургом обирається інша сюжетна матриця – агіографічна. Предметом агіографії виступає житійна історія святого, у нашому випадку – «новітнього святого», така сюжетика в історії жанру ще позначалася терміном «життепис». Герой у ній – подвижник віри, він у всьому походить на інших святих. «Становленню агіографічного дискурсу довкола постатей митців заблокованої культури передусім сприяють такі їх особисті риси, як опозиційність, відтак – віктимність... Письменника-як-святого характеризує готовність віддати життя за право писати за покликом серця, а не за замовленням влади, за право бути почутим... За таких обставин протистояння духовно зорієнтованого митця й атеїстичної влади мимовільно асоціюється з типовою для житій святих опозицією пригноблений святий-християнин / володар-язичник» [41, с. 285]. Життя оповідали про дитинство, подвиги благочестя та прижиттєві дива святого, а також про його смерть і посмертні дива. Нерідко компонентом житійного сюжету ставав свідомий відхід героя у затворництво – у монастир (як це відбувається з Шептицьким) або у високу башту (історія Довженка у Москві – політика Кремля дуже часто асоціативно називається «башти Кремля»). В одному із взірців агіографічної літератури Київської Русі – «Житії Феодосія Печерського» – наявний мотив протидіяння матері наміру юнака присвятити себе церковному служінню. Схожий мотив реалізовується і у драмі «Андрей Шептицький», але якщо у першому тексті матір піддає сина жорстоким катуванням, то у другому матір змогла зрозуміти та благословити сина на таке служіння.

П'єса «Душа в огні», присвячена О. Довженку, як доводить О. Бондарева, спирається на дві традиційні житійні парадигми – агіографічну та мартирологічну:

1) Агіографічна стилістика представляє Довженка як «новітнього святого», «служує індивідуалізації митця, а її засоби переконують у тому, що

перед нами не будь-який письменник, а саме О. Довженко (конкретизація побутового тла – квартира Ю. Солнцевої, прифронтна зона, збільшені подружні фото і т.д.; прискіпливий добір цитат – майже хрестоматійних фрагментів із повісті «Україна в огні» та «Щоденника»; маркування оточення головного персонажа – називаються і наративно характеризуються М. Хрущов, І. Пир'єв, О. Корнійчук, М. Бажан, М. Рильський; посмертна з'ява Довженкової постаті перед Ю. Солнцевою)» [25, с. 240-241]. Г. Випасняк пояснює, для чого українська «заблокована» культура вдається до агіографічної матриці: на думку дослідниці, «житійне міфотворення є своєрідною національною агіотерапією», полегшує духовний біль, виявляється «рефлекторною реакцією національного самозахисту», способом виживання нації» [41, с. 286]. Цікаво також, що у двох п'єсах («Андрей Шептицький», «Душа в огні») є явлена через інших персонажів постать євангеліста, який фіксує «діяння» святого: при Шептицькому євангелістом виступає Атанасій, при Довженкові – Юлія.

2) Мартирологічна точка зору (мартирології беруть початок з ушанування пам'яті канонізованих осіб під час літургії, тому «долі попередніх поколінь українських митців здебільшого позначені мартирійністю» [41, с. 285]), навпаки, узагальнює і символізує центральний образ, обґрунтовуючи його типовість і знаковість, логічно обстоюючи емблематичний біографічний претекст (Т. Шевченко), розвиваючи на новому оберті ідею трагедії генія у тоталітарній державі (митець шукає офіційної підтримки, але влада боїться художньої правди і високого таланту; компроміс між письменником і владою неможливий; людину культури штучно вилучено з її етнокультурного середовища, за любов до рідної землі цинічно звинувачено у націоналізмі). Посмертна іпостась Довженка – це явлення посмертного дива від новітнього святого. «Мартирологічна проекція виявляється у цілому ланцюжку «мучеництва»: мученицьки сприймає Довженкове поетичне єство події перших місяців війни, акумулюючи свої враження на сторінках повісті

«Україна в огні», котрі читаються персонажем уголос; показова оцінка цього твору, вкладена в уста Юлії Солнцевої», «як метафізичну страту письменника подано процес офіційного цькування повісті «Україна в огні» та поневірянь, що зазнав після цього Довженко». Проте Валерій Герасимчук «значно розширює й доповнює мартирологічне кліше: він подає ще один структурний сегмент, не характерний для традиційної мартирології – візійний. Йдеться про сцени з посмертними діалогами Довженка і живої Юлії Солнцевої. У мареннях Юлії до неї з'являється її покійний чоловік, стражданням якого не покладено край з фізичною смертю. Те, що драматург не оперує щодо покійного митця категоріями «тінь», «мара», «привид», а продовжує номінувати свого потойбічного героя так само, як живого, те, що Солнцева не просто чує із-за лаштунків голос Сашка, а має змогу по його смерті спілкуватися з його розчуленою постаттю на сцені, свідчить, що драматургом на певному рівні опановано закони театральної умовності, коли гра уяви персонажа здатна розгортатися у повнокровну сценічну картину і долати відстань між світами та вимірами синхронного й ахронного існування» [25, с. 240-241].

Виокремлення в агіографічному «масштабуванні» такої постаті, як Андрей Шептицький, можна розглядати через ту роль, яку для української нації і культури наприкінці ХХ століття було відведено релігійному чиннику: «Насаджування комуністичною владою атеїзму чи московського православ'я змінилося тенденцією до відновлення органічної релігійної ідентичності, відновленням духовно-релігійної літературної творчості та базованої на христологічній (філософській і богословській) традиції гуманітарної рефлексії. Ці процеси змушені були співіснувати та конфліктувати із ідеологічним пануванням у межах євроатлантичного співтовариства держав лібералістичного секуляризму та атеїзму, а в євразійському просторі – експансивно налаштованого російського православ'я» [114, с. 307]. Відтак акцентацією в орбіті культури імені і постаті Андрея Шептицького

В. Герасимчук, по суті, повертає у цю ж орбіту увагу до неортодоксального, невізантійського, європейськи орієнтованого християнства, яке відбулося на українських землях.

Така ідеологічна навантаженість драми «Андрей Шептицький» спричинила низку майже негативних оцінок її художності та драматургічного потенціалу: «автор тексту, – зауважує М. Косів, – (не знаю, як літературознавці визначають жанр п'єси – здається, це драматична поема) вибрав для свого твору останні дні життя митрополита, коли цей геній Духу був скований хворобою, коли до нього часом, наче вві сні, приходили візії із прожитого життя. Тобто, здавалося б, драматургічний матеріал щонайменше пристосований для сценічного дійства, текст призначений насамперед для читання, а не для того, аби розгортатися в акторській інтерпретації на сцені (щось подібне зустрічаємо в драматургії Лесі Українки, драматичні поеми якої називають німецькими терміном *lesendrame* – драми для читання). Текст п'єси «Андре» передбачає домінування статички, а не колізії драматичних зіткнень. У виставі немає перерви, поділу на звичні для глядача дії, головний герой (центральна постать) і головна сила, навколо якої усе відбувається, протягом усього дійства сидить у реальному фотелі, який силою сценічної умовності піднімається до символу духовного престолу (аскетизм художнього зображення, що переростає у максимум художніх асоціацій)» [151]. О. Хомова також звертає увагу на «актуальність проблематики при деякій одноманітності, статичності поетикальної форми, що веде до ослабленості «драматичного нерва» твору (драматичний рух, подієвість, піднесення і спади емоційної напруги)» [229, с. 246]. Саме така логіка сприйняття твору настановляє дослідницю на твердження, що п'єса «Андрей Шептицький» жанрово більше тяжіє до драми для читання (*Lesedrama*), аніж твору для сценічного втілення, хоча вона припускає, що «при вдумливій, творчій режисурі твір може бути яскраво інсценізований» [229, с. 246].

За типами героїв життійної літератури (святі, мученики, державні діячі, просвітителі, святителі, преподобні) можна стверджувати, що для В. Герасимчука актуальні як церковні, так і світські параметри, перші презентовані постаттю Андрея Шептицького, другі – постаттю Олександра Довженка. У будь-якому разі агіографічний герой – це взірець для наслідування, подвижництва і добродійності. А загалом цикл «П'єси про великих» у контексті життійних жанрів можна сприймати як своєрідний «новий культурний патерик», герої якого свідомо йдуть на смерть заради ідеї або покликання, добровільно піддають себе різного роду духовним іспитам і випробуванням, зрештою, переживають метафізичне самозаточення через свою самотність та незрозуміння сучасниками.

4.2. Жанри «паралельних життєписів»

Жанрво п'єси, які мають двох біографічних протагоністів, суттєво відрізняються від усталених традиційних драматургічних структур. За яким би принципом не відбувалося компонування їх героїв-двійників, сполучання в одному силовому полі двох осіб має створити певну смислову єдність. Така єдність у паралельних біографіях ще від часів Плутарха визначається як «синкрисис» (*σύνκρισις*), «поетика якого була покликана створити ефект сходження від конкретного до абстрактного, в остаточному рахунку – до універсалій» [25, с. 226]. Нижче саме через місце синкрисиса у драмах з категорії «паралельних життєписів» ми будемо характеризувати жанрові особливості тієї або іншої п'єси з циклу «П'єси про великих» В. Герасимчука: «В. Герасимчук, переносючи у жанровий код драматургії не загальновідомі тотожні чи протилежні колізії, а сам принцип паралельних біографій, властивий белетристичній прозі, віддає данину жанровому модусу паралельних життєписів у кількох своїх драматургічних творах» [25, с. 226].

Чому структурно сучасному драматургові не вистачає одного героя-протагоніста, з якою метою він тиражує своїх героїв та інспірує жанрові експерименти з двома протагоністами? Ці питання поки що є відкритими, хоча існують різні спроби літературознавців дати на них відповіді. Наприклад, В. Головчинер звертає увагу, що «тип драми з прозорим діленням дійових осіб на головних і другорядних, із дією, рух якої визначався перипетіями долі центрального героя», на сучасному етапі відступає перед творами, інтерес яких пов'язаний з поведінкою «збірної» особистості, з процесами, що переходять у свідомість «множинності» [76, с. 28], тобто, міркує про закономірності сучасної драматургії в цілому та відмічає зміну у її концепції героя – з одиничного, унікального, на тиражованого, узагальненого, – завдяки чому трансформуються і концепції жанрів. А О. Бондарева, розглядаючи безпосередньо драматургічну практику В. Герасимчука, підкреслює, що «драматург шукає рівноваги між житійно-ідилічним та авантюрно-героїчним надтипами, але внаслідок художнього зіткнення обидва надтипи знецінюються, і через синкрисис між ними зникає біполярна напруга», і, зрештою, визначає такий жанровий різновид як «амбейну драму», докладно характеризує такий тип драматичної конструкції та доходить висновку про «відкриту динаміку на теренах жанрового моделювання всередині біографічного канону» [25, с. 442].

Наявність двох рівноправних головних героїв у межах одного твору – це маркер близнюкового міфу, народженого дуалістичними міфологіями. Як правило, такі міфи оповідали про діяння двох братів-близнюків (ми свідомо опускаємо тут близнюкові міфи інших типів – про брата і сестру, про андрогінів, про тварин-людей). Міф про двох братів-близнюків у культурі реалізовувався через утілення трьох базових структурних моделей:

1) брати були антагоністами і втілювали полярні цінності, як правило, репрезентували добро і зло, як, скажімо, Ахурамазда та Ахріман у давньоіранській традиції;

2) брати не сприймалися як антагоністи і реалізовували різні культурні виміри, доповнювали один одного, разом стаючи культурними героями – такими, як парні святі у Київській Русі – наприклад, Борис і Гліб;

3) брати разом засновували певний локус чи сегмент Культури, як, наприклад, Ромул і Рем разом заснували Рим.

В. Герасимчук експериментує з цими трьома моделями, коли поєднує в межах однієї п'єси двох протагоністів, звідси і три основних жанрових різновиди його драматургічних «паралельних життєписів»:

1) дуально-антагоністична п'єса, герої якої протиставляються один одному;

2) віртуально-реінкарнаційна п'єса, де один із героїв постає мовби новою життєвою проекцією, своєрідною реінкарнацією іншого героя;

3) п'єса про сукупного культурного героя, в якій два персонажі реалізують одне покликання.

До першого жанрового різновиду – дуально-антагоністичної п'єси – можна віднести драму «Кохані Бетховена і коханки Паганіні», де Бетховен втілює модель талановитої святості, а Паганіні – модель талановитої порочності: водночас «порчність і святість, навіть належним чином ідентифіковані, ... репрезентують, поряд зі світом загального вжитку, два полюси якоїсь небезпечної сфери. Ось чому їх так часто позначають одним терміном навіть у досить розвинутих цивілізаціях» [131, с. 53]. Відтак, ці моделі мають постійно одна одну заперечувати, полемізувати, чергуватися, і цим диктується жанровий інваріант п'єси як поступового розгортання паралельних епізодів, пов'язаних з кожним протагоністом: «драматург не опозиціонує своїх синхронізованих персонажів по окремих діях..., а вибудовує архітекtonіку п'єси зовсім по-іншому: вдвох його Бетховен і Паганіні наче проживають єдине життя, котре складається із суми їх окремих життєвих здобутків і поразок, вражень і розчарувань і завершується своєрідним синкрисисом-апофеозом» [25, с. 231].

Схематично рушійний конфлікт п'єси О. Бондарева розглядає через низку чергувань епізодів у протиставленні, що призводять до синтетичного фіналу, який, по суті, і стає синкрисисом: «теза/антитеза → теза/антитеза... → теза/антитеза → синкрисис» [25, с. 232]. Тобто, дуально-антагоністична п'єса В. Герасимчука не розділяє протагоністів між діями, а протиставляє їх по епізодах, мовби підкреслюючи, що «форма розкривається при її порушенні. Закладений у тій чи іншій формі зміст проявляється у зіткненні з інородною формою» [56, с. 146]. Тобто, всередині кожної дії епізоди будуть парними і паралельними, а певний синтез реалізовується вже у фіналі.

Є ще одна принципова ознака такого жанрового різновиду як дуально-антагоністична п'єса. «У дискурсі драматичному позиція домінування вимагає дейктичного вираження, яке визначає повний порядок представлення часопросторового свята, як релакс між послідовними сегментами тексту, тож головним носієм акції стає саме діалог, який заступає епічну нарацію» [256, с. 36-37]. Відповідно, у такій п'єсі реалізовується «діалог діалогів», адже, по-перше, спрацьовує сама діалогічна структура драматургічного тексту, а по-друге – діалог відбувається між запаралеленими епізодами, тож певну діалогову цілісність утворює саме низка паралельних епізодів, а не кожен епізод окремо.

До віртуально-реінкарнаційних п'єс віднесемо драми «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея» та «Цикута для Сократа».

У «Трагедії Нобеля і драмі Хемінгуея» протагоністи протиставлені зовсім по-іншому: кожному з них присвячено окрему дію, а те, що їх об'єднує, не проектується на фінал. До того ж О. Бондарева звернула увагу, що «центральна дійова особа другої її частини – письменник Ернест Хемінгуей – сприймається як нове життєве втілення, реінкарнація, нова іпостась стрижневого персонажа першої дії – видатного шведського вченого Альфреда Нобеля, а життя Нобеля, в свою чергу, постає прообразом, «ескізом», «пророцтвом», прозорою візією майбутнього життєвого шляху

Хемінгуея, тим більше що реальний Е. Хемінгуей народився у 1899 році – невдовзі після смерті реального А. Нобеля (1896 р.)» [25, с. 228]. По суті, тут маємо дві автономні історії життя і самореалізації через абсолютно різні життєві програми – науку (Нобель) і літературну творчість (Хемінгуей), через різні особисті цінності та різні культурно-історичні епохи і локалізації.

Така композиція драми не вимагає паралелей між епізодами, жорсткої протилежності в характерах, діях, репліках героїв, відповідно, жанр суттєво ускладнюється і стає площадкою інтелектуальної гри для підготовленого реципієнта. Адже, на думку О. Бондаревої, протиставлення у цій драмі відбувається не між образами Нобеля і Хемінгуея, а «враховує сучасну драматургічну градаційну шкалу, в якій різниця між трагедією і власне драмою є суттєвою і структурно чіткою, що дає письменникові змогу інтерпретувати біографічний фактаж через жанрові категорії у сучасній теоретичній транскрипції» [25, с. 228-231].

Щоб аргументувати свою думку, дослідниця використовує працю Ж. Видовича «Трагедія і літургія», на висновках якої розглядає втілення протагоністів у контексті жанрових дефініцій: «У такому контексті жанрові концепції «трагедія Нобеля» і «драма Хемінгуея» мають художню логіку і методологічне опертя». Що, на думку О. Бондаревої, маркує життя Нобеля як «трагедію»? Низка «страждань» – «(особистісних – його покинула кохана жінка, яка народить дитину іншому чоловікові, і відтепер на нього чатує самотня старість; суспільних – його несправедливо боляче цькує преса; саморефлексивних – він усвідомлює, що його динамітом, винайденим задля мирного технічного прогресу, вбивають тисячі людей)», послідовне протистояння кожному життєвому виклику «(герой відпускає свою любов, виявляючи при цьому дивовижну лояльність і благословляючи її подальше життя; зустрічається з представником преси, поводячи себе наддивовижу прихильно; на запрошення письменниці Берти фон Зутнер виступає на конгресі миру і фінансує антимілітаристичні проекти)», зрештою – прагнення

до особистої спокути, якою стає Нобелівська премія. О. Бондарева переконана, що саме Нобелівська премія стає єднальною ланкою, своєрідним синкрисисом твору, і схематично жанрова модель цієї п'єси зрештою виглядає наступним чином: «вчений та незреалізований письменник Нобель – Нобелівська премія, фундатором якої є Нобель, а одним із лауреатів – Хемінгуей, – письменник та незреалізований вчений Хемінгуей (теза → синтез ← антитеза)» [25, с. 228-231]. Хемінгуей, натомість, вербалізує своїм життям уже не «трагедію», а «власне драму», оскільки «цей персонаж своїм життєвим шляхом демонструє сюжет-перевертень до попередньої дії: він кохає красивих жінок, п'є хороші вина, дістає безпосередніх вражень із вируючих осередків неординарного життя, мріючи стати вченим, стає письменником і сягає вершин літературної слави, наприкінці свого земного шляху зустрічає жінку, яка розуміє його в усьому, стає лауреатом Нобелівської премії – і кінчає життя самогубством. Драматург посилює й очевидний драматизм (як власне жанровий вимір) своєї, на перший погляд, алогічної версії самогубства героя, загострюючи його прихильність саме до фатальної пристрасті – високої літератури, акцентуючи, що у даному випадку абсолютний комфорт і письменство несумісні і що його герой, не здатний більше писати, не житиме далі жодної хвилини» [25, с. 230-231].

Дослідниця показує, як В. Герасимчук переосмислює античні паралельні життєписи: «Ми бачимо, чим, прецінь, вирізняється нове прочитання античного жанрового канону. Античний синкрисис є логічним вінцем двох біографій, і в цілому паралельна біографія, завершена синкрисисом, структурно нагадує гегелеву тріаду у правильній послідовності (теза → антитеза → синтез): один персонаж жив так-то і так-то (теза), а другий – по-іншому (антитеза), та попри все фінал їхніх діянь подібний або з їхніх нетотожних діянь випливають типові висновки (синкрисис). Валерій Герасимчук у своїй трансформації жанрового канону дає нам іншу схематичну структуру» [25, с. 230].

А от п'єса «Цикута для Сократа», яка теж за змістом відповідає віртуально-реінкарнаційному різновиду паралельних життєписів у драматургії, формально тяжіє до попередньої моделі. Хоча між її героями немає антагонізму і сучасний вигаданий персонаж Віктор сприймається як нова біографічна проекція давньогрецького мудреця Сократа, драматург знову запаралелює епізоди з життя кожного протагоніста і об'єднує їх лише у фіналі. Тут багато уваги приділено категорії віртуальності не лише як витвору фантазії автора та паралельній художній реальності, а саме як технології кінця XX – початку XXI століть, коли бажаного ефекту деформації реальності можна досягнути через взаємодію з «вікном» у віртуальний світ – і таким вікном стає екранна мембрана комп'ютерного монітора, яка розсуває межі актуальної реальності аж на 25 століть.

Зрештою, у драмі «Репін і Яворницький» представлено модель п'єси про сукупного культурного героя. Без кожного з персонажів кристалізація іншого видається неможливою, вони надихають один одного і підтримують упродовж довгих років, вони рівновеликі у своєму таланті і завзятті, у кожного своя траєкторія випробувань, але ці виклики лише зміцнюють дух і велич як Репіна, так і Яворницького. Така жанрова модель реалізується не через протиставлення, а через взаємодоповнення героїв.

Цікаво, що В. Герасимчук свідомо не обирає «двійницьку» стратегію щодо деяких своїх персонажів. Наприклад, це було би доволі легко зробити з постаттю Андрея Шептицького, адже в нього був рідний брат – архимандрит Климентій Шептицький, якого радянська влада знищила 1951 року «за звинуваченням в антирадянській діяльності та співпраці з Організацією українських націоналістів і Ватиканом» [217]. У життях і служінні братів Шептицьких є чимало спільного і відмінного, проте постать Андрея Шептицького подається драматургом як унікальна, а не задвоєна.

Як бачимо, жанрово драматургічні «паралельні життєписи» В. Герасимчука доволі неоднорідні, і потенційно такі моделі драми можна

розвивати далі. Н. Копистянська не випадково веде мову про «модифікаційну амплітуду» та «еластичність» жанру. На її думку, інакше поза цими параметрами «довелося б визнати існування позажанрових творів» [144, с. 59], відтак і драми з паралельними протагоністами, створені В. Герасимчуком, суттєво актуалізують проблему підготовленого реципієнта і, відповідно, апелюють до сучасної рецептивної поетики: «включення суб'єктивних аспектів сприйняття в арсенал рецептивної поетики дещо змінює наше уявлення про права і повноваження читача по відношенню до кожної окремо взятої художньої цілісності. Тут може бути два рішення: або читач намагається виявити певний семантичний потенціал тексту, закладений сюди як такий, від якого він об'єктивно відсторонений (адекватно прочитати його «віртуальну модальність»), або він прочитує текст відповідно до власної практики світосприйняття й свідомо імплікує сказане у власний досвід (продукуючи «актуалізовану» модальність). Останнє справедливо надає рецепції повноважень повноцінного творчого акту зустрічної свідомості. На цьому рівні й спостерігається продовження (пролонгація) дискурсу від автора у практику вже відчуженої від нього рецептивної інтерпретації, метаморфної за своєю природою» [238, с. 212]. Міркуючи про телеологію художньої форми, О. Червінська виводить цю проблему в онтологічний обшир, «оскільки незалежною метою існування форми є пролонгація її буття в історичному часі, за траєкторією, накресленою автором у непередбачену, невідому перспективу. З наскрізним питанням: хто врешті-решт покликаний рецепувати мистецтво – ми чи воно само себе?» [238, с. 342].

Отже, жанрово драматургічні паралельні життєписи, запропоновані В. Герасимчуком у циклі «П'єси про великих», є доволі еластичними та наділені чималою модифікаційною амплітудою. Тож можемо передбачити появу нових творів у мажах цього загального різновиду, які не

вкладатимуться в жоден із виокремлених нами класифікаційних параметрів і потребуватимуть оновленої літературознавчої рефлексії.

4.3. Жанри – творчі історії

При тому, що «ізольоване визначення жанрів не може вважатися різнобічним висвітленням і аналізом» [242, с. 16], поза жанровими визначеннями аналіз творів також не демонструватиме необхідної повноти. Жанрово чималий масив драматургічного циклу В. Герасимчука «П'єси про великих» являє історії створення того чи іншого мистецького шедевра. Сам жанр творчої історії співвідноситься з багатьма аспектами теоретичного літературознавства і культурології – зокрема, з історією тексту як матеріалізацією творчого процесу, зв'язку автора зі своєю епохою, проясненням інтуїтивних задумів, прижиттєвих явних і прихованих впливів на митця, з функціонуванням певних текстів культури у широкому культурному процесі.

«Сучасна драматургія, на відміну від попередніх епох, позбавлена домінантних жанрів. У ній взагалі відсутні магістральні як стильові, так і жанрові тенденції. Натомість саме ця відсутність і складає чи не найбільш характерну рису сучасної драми – її жанрову відкритість і плюралізм. Жанрова динаміка сучасної драматургії значно збагачує і жанрові форми, і структурні елементи творів, ведучи до оновлення жанрової системи, до пошуків нових жанрових форм» [35, с. 11]. Саме жанрова відкритість дозволяє сучасним драматургам практикувати у царині тих жанрових модусів, які вони вважають актуальними насамперед для себе – як, наприклад, В. Герасимчук пише драматургічні творчі історії і організовує їх за певними ознаками автономного жанру.

Одним зі шляхів трансформації жанру Н. Копистянська називає «різне ставлення до традицій, вибірковість у культивуванні жанрів, відомих раніше, сприйняття їх як сучасних, незастарілих чи осучаснених» [144, с. 41]. У цьому плані творчі історії у п'єсах В. Герасимчука нагадують белетристичні творчі історії, проте вони не переоповідаються, а розігруються, а з огляду на обсяг драматургічного твору – ще й суттєво редукуються, хоча ціле, в яке організуються такі історії, може бути принципово відкритою і доповнюваною структурою.

П. Іванишин звертає увагу на те, що у постколоніальний період мистецтво поєднує в собі функції «важливого елементу культури, фактору людинотворення, націотворення й духовно-естетичного передання», тож «чимало письменників скористались цією можливістю, новаторськи освоюючи та розвиваючи національні й інокультурні досвіди» [114, с. 309]. У цьому плані творчі історії відомих національних і європейських шедеврів можуть привертати увагу реципієнтів у межах таких концентрованих жанрів, як п'єси, і В. Герасимчук постійно користується такою можливістю.

Найпростіша творча історія – про неіснуючий драматургічний текст вигаданого молодого драматурга Віктора у «Цикуті для Сократа»: задум п'єси та його реалізація не лише надають Віктору сили жити, але завдяки сократовій мудрості та його життєвому прикладу він стоїчно зносить удари долі і приймає звістку про свою смертельну хворобу. Тобто на жанровому рівні у п'єсу закладено ідею терапевтичного потенціалу творчості та взірцевих біографій, реалізовану через аналогії та постійний текстовий паралелізм.

Для Ернеста Хемінгуея у п'єсі «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея» творчі історії – це чергування задумів і жінок, коротка історія кожного твору супроводжується черговим одруженням письменника, тож до уваги автора береться не окремий твір і не творчість письменника в цілому, а лише ті його прозові тексти, які створювалися після чергового розлучення та укладання

нового шлюбу. Жанрово це кумулятивний твір, в якому епізоди нанизуються на загальну ідею, і обриває таке нанизування лише самогубство персонажа.

Задуми музичних творів Бетховена і Паганіні («Кохані Бетховена і коханки Паганіні») пов'язані з їхніми закоханостями і реалізують проникнення ідей психоаналізу у сучасну українську драму. Тому В. Герасимчук не розділяє дві життєписні історії на дві окремі дії, як у попередній драмі, а через однакові психоаналітичні маркери «пропускає» два різних психотипи біографічних персонажів, відтак і п'єсу жанрово можна визначити як психоаналітичну.

У п'єсі «Душа в огні» головною творчою історією стає створення О. Довженком кіноповісті «Україна в огні», яка ще в середині ХХ століття розвіювала міф про те, що російський народ є головним переможцем над гітлерівським фашизмом. Драматург фіксує, як Довженко почав документувати свої фронтові враження, і першу дію датує 1942-м роком (текст кіноповісті створювався впродовж 1941-1943 рр.). На жаль, за життя митця було надруковано лише її фрагменти, а повний україномовний текст вийшов уже після смерті письменника, у 1962 році. Довженко встиг відзняти кінофільм «Україна в огні», який жодного разу не виходив на екрани і єдина копія якого теж зберігається у Москві.

В. Герасимчук вибудовує першу дію п'єси як стосунки Довженка і його тексту «Україна в огні». Спочатку письменник листом повідомляє дружині Юлії про свій художній задум, потім читає у прифронтовій зоні емоційно сильні фрагменти цієї кіноповісті, згодом надсилає її для ознайомлення дружині, друзям, читає сценарій українському політику Хрущову. Всі сприймають цей твір надто емоційно, не можуть стримати сльози, а Хрущов навіть пропонує видати повість і українською, і російською мовами.

Далі твір починає жити окремим політичним життям у тоталітарній країні, вождю якої кіноповість не сподобалася, і він заборонив і її, і відзнятий фільм. Зрозуміло, що розпочинається офіційне цькування Довженка, і вже не

доля твору залежить від нього, а його власна доля на роки (і навіть після смерті) визначається вироком, винесеним його «Україні в огні» на спеціальному засіданні політбюро ВКП(б) 31 січня 1944 року.

Формально друга дія оповідає про іншу творчу історію – кіносценарію «Поема про море», проте зловісна тінь забороненої «України в огні» продовжує визначати долю довженкової родини – митець фактично заточений у Москві, позбавлений права контактувати з Україною та повернутися туди – ані за життя, ані після смерті.

Жанрово ця творча історія-трагедія супроводжується наступними художніми ресурсами: великими цитатними вкрапленнями як із художніх текстів Довженка, так і з його листування з дружиною, її спогадів, навіть стенограми засідання політбюро, на якому Довженка було піддано жорсткому моральному знищенню. Окрім того, наприкінці п'єси до Юлії Солнцевої з'являється душа її померлого чоловіка, і драматург стирає грані між реальністю, сном та маренням Юлії, розмиваючи реалістичну стилістику твору вторгненням умовно-символічного струменя.

П'єса «Рєпін і Яворницький», на перший погляд, презентує дві творчі історії – створення тритомної «Історії запорозьких козаків» Дмитром Яворницьким та картини «Запорожці пишуть листа турецькому султану» Іллею Рєпіним. Проте текст тритомної історії запорозького козацтва пишеться «десь», і про нього у п'єсі згадано вже як про dokonаний факт. Натомість історія створення картини Рєпіна перформативно розгортається на очах у читачів/глядачів, і тут важливі не лише поради історика Яворницького, але й люди, з яких художник виписує індивідуальні портрети запорожців у цьому колективному портреті, і антуражні етнічні речі, привезені з розкопок, і еволюція творчого задуму, яка теж «оживає» у п'єсі. Працювати над картиною Рєпіну дуже допомагають поради Д. Яворницького: наприклад, друг сприяє тому, що художник перемальовує образ Сірка, який спочатку був зображений демонічно, а потім став

сприйматися «сміливим, мудрим, далекоглядним», що образи інших козаків зображено не однаковими, а індивідуалізованими, що на картині виблискує дорога козацька зброя – рушниці, шаблі, списи, пістолі, зрештою – що Січ постає як грізна, міфологізована і водночас дуже гарно організована національна людська стихія.

У творчу історію логічно вписуються і нагороди, які отримала картина Репіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану»: *«Репін. А в мене теж є чим похвалитися – мої «Запорожці» на міжнародних виставках викликають справжній фурор: захоплені відгуки були на Всесвітній колумбійській виставці у Чикаго, золоті медалі отримала картина у Мюнхені і в Будапешті, подією стала у Стокгольмі...»*. Навіть у післяслові голос від автора розкаже, що тема запорожців бентежила художника і після історії успіху його славетної картини.

Жанрово ця творча історія вирізняється постійним діалогом художника (Репіна) з експертом (Яворницьким), вписаністю історії цього полотна у загальний контекст художньої творчості Репіна, перформативною практикою «малювання з натури» та вигаданою присутністю у цьому дійстві українського «театру корифеїв»: остання позиція артикулює ефект «на грані можливого», яким живиться останні роки література *fiction* та *non-fiction*.

«Широкий читацький загаль України, усвідомлюючи генетичну та етнокультурну єдність із Центральною та Західною Європою, тяжіє до загальноєвропейської культури та її трансцендентних вартостей», – зауважує О. Зимомря. У контекст таких вартостей вписується встановлення достеменного, а не містифікованого авторства багатьох шедеврів європейської літератури Середньовіччя та Відродження, у тому числі п'єс, відомих нам під авторством Шекспіра (полеміка довкола цього питання точиться вже давно), а також безсмертного роману «Дон Кіхот», авторство якого до недавнього часу було стійко закріплене за Сервантесом. В. Кирій у монографії «Під масками Шекспіра і Сервантеса» [132] підтримав і

спробував текстуально обґрунтувати ідею про «несправжність», фіктивність цього авторства, а О. Зимомря, рецензуючи монографію В. Кирія, підтримує здійснене її автором «аргументоване заперечення застарілого наукового бачення» та альтернативу йому на рівні конкретних доказів і міркувань [107, с. 526-529].

Очевидно, що В. Герасимчук своїми п'єсами «Приборкування... Шекспіра!» та «Помилка Сервантеса» також включений у широку полеміку щодо їх авторства для шедеврів європейської класики: він однозначно грає «на боці» письменників, а не дослідників, що схильні ставити істини під сумнів, тому під його пером і виникають творчі історії шекспірівських або сервантесівських текстів.

Так, у «Приборкуванні... Шекспіра!» дізнаємося не про творчу історію окремого драматургічного твору, а потроху про різні творчі історії: про творчі задуми п'єс «Макбет», «Отелло», «Антоній і Клеопатра», «Король Лір», трохи про історію написання «Приборкання норавливої» і «Річарда II», частково про історію сценічного втілення «Річарда III» і «Річарда II». Жанрово від попередніх творчих історій ця п'єса вирізняється тим, що її героєм стає не окремий мистецький шедевр, а більша частина творчості Шекспіра. Тут знаходяться відповіді критикам видатного драматурга, які звинувачували Шекспіра в тому, що він не створив оригінальних сюжетів, а тільки перелицьовував чийсь: *«Шекспір. Перелицьовую... Навіщо вигадувати якісь нові неправдоподібні сюжети, якщо можна по-новому переосмислити вже відомі? Все одно ж «немає нічого нового під сонцем... Що було, те й буде, що робилось, те й буде робитись воно...». Люди міняють тільки одягу, а всередині вони ті ж самі... І театри міняють тільки декорації! А граємо ми вже давно і не раз зіграні кимось ролі. То краще вже брати відомі сюжети і давати їм своє трактування – так глядач скоріше зрозуміє тебе»*. Для підтвердження права Шекспіра на переробки відомих сюжетів, як бачимо, використано навіть цитування біблійного Екклесіяста. Якщо

спробувати назвати жанрові особливості драми «Приборкування... Шекспіра!», то, напевне, це будуть використання великих цитатних масивів, застосування «театру в театрі», увага до історичних та політичних алюзій, намагання створити уявлення про творчість Шекспіра в цілому, а не про окремий його твір.

З п'єсою «Помилка Сервантеса» навпаки – тут йдеться про вибір письменником такого типажного героя для свого роману, який зможе увійти в історію літератури і стати її транзитивним образом. По суті, функцію персонажа у цьому тексті виконує історія творчого задуму роману «Дон Кіхот»: задум має протистояти всьому, що показано у *«фальшивих книжках»*, оскільки героя письменник створюватиме, взявши за основу власний біографічний досвід. Цікаво, що співрозмовницю Сервантеса-персонажа хвилює питання, чи не образиться літературний герой на свого творця, який хоче наділити його рисами *«рицаря-невдахи»*: філологічна культура В. Герасимчука дозволяє йому вільно розмірковувати у річищі різних літературознавчих та есеїстичних дискусій, аргументовано висловлювати власну письменницьку позицію, обігравати різні театральні практики. Наприклад, герої, що існують лише в авторській уяві, з'являються на сцені і переконують автора, що вони таки існують, наполягають на своїх правах бути не такими, якими їх сконструйовано в авторському задумі, ображаються на письменника, який хоче їх бачити по-іншому, навіть пропонують йому поміняти задум. На це персонаж-Сервантес відповідає, що задум поміняти не можна, оскільки *«такий задум трапляється раз на тисячу років!»*. Цікаво, що біографічно реальний Сервантес у цій драмі не переживає жодної реальної події власного життя, хоча про деякі з них ми дізнаємося ретроспективно, з його реплік. Таким чином, жанрово це цілком вигадана історія, яка засвідчує, що перед нами квазібіографічна п'єса, де образ письменника реалізується через описання його художніх смаків, творчих інтенцій та з огляду на створений ним літературний шедевр.

В «Оковах для Чехова» натомість історії задуму чи задумів маємо відчуття протагоніста, що йому для письменницької праці бракує життєвого досвіду: «Чехов. У мене є кашель, але досвіду в мене нема! А який же я письменник без досвіду? Що може сказати людям белетрист, який зовсім не знає життя?!». Жанрово здобуття героєм досвіду реалізується через травелог, який має певні кліше: намір щодо подорожі, сама подорож, зміна героя під час подорожі, повернення або ж намір завершити подорож. Усі ці кліше у п'єсі дотримані, і під час подорожі Чехов сильно змінюється як письменник: він досягає тональності глибокого трагізму.

У п'єсі «Поет і Король, або Кончина Мольєра» пропонується та розігрується творча історія-фікція – адже такої п'єси, як «Поет і Король», у біографічного Мольєра насправді не було. «Мольєр у драмі В. Герасимчука не просто свідомо рядиться у метафізичний костюм «шута», він до того ж на очах читачів/глядачів виношує творчий задум п'єси про блазня-гострослова, який зможе сказати монархові те, на що не має права придворний поет» [25, с. 246].

Цей фіктивний текст у драмі представлено як останній шедевр смертельно хворого драматурга, хоча в усіх біографіях Мольєра його останньою п'єсою називається комедія «Хворий, та й годі» (або «Уявний хворий») – твір, написаний та зіграний Мольєром напередодні його смерті. Загалом історія творчості Мольєра – це історія придворного драматурга, чий доробок слугував наочною ілюстрацією «високої ефективності альянсу державної влади і театрального мистецтва у добу Людовіка XIV» і в чиїх п'єсах завжди відчувалася присутність короля [208], не випадково історики театру не сумніваються, що король брав участь у створенні, наприклад, «Тартюфа» і безпосередньо впливав на його зміст.

Виникає закономірне питання: навіщо драматургові зображувати Мольєра у безлічі біографічних подробиць, але з історією фіктивного тексту? Ризикнемо припустити, що В. Герасимчук, симпатизуючи Мольєрові як

драматургу, намагається «виправдати» його придворний статус перед читачами/глядачами через сюжет про свідоме блазнювання, а також типологічно наблизити цього біографічного персонажа до решти протагоністів циклу «П'єси про великих», у яких були переважно складні стосунки з владою і політичними режимами.

З такого ж ряду і протагоніст п'єси «В облозі Саламандр» видатний чеський письменник Карел Чапек. Драму присвячено творчій історії його роману-антиутопії «Війна з Саламандрами», створеного як реакція на поширення фашизму у Європі. У цьому випадку творча історія розвивається від задуму, продиктованого першими публічними діями Гітлера, і аж до реакції на створений та надрукований текст. Задумом про саламандр протагоніст ділиться зі своєю дружиною у день весілля: *«Я виводжу їх спочатку милими і беззахисними тваринками, які збереглися в океані біля одного з безлюдних островів. Вони живуть у виритих під берегом печерах, їдять морських молюсків і вночі виходять на берег, покачуючись і прицьмокуючи язиками ось так: «Ц-ц-ц». Один морський капітан приручає їх, дає їм ножі, щоб оборонятись від акул, їхніх ворогів, а за це вони з морського дна дістають йому перлини»*. Задум враховує і розвиток сюжету – приручені саламандри, розвезені по всьому світу, беруть людство у заручники і змушують працювати на себе. У п'єсі ще на етапі задуму окреслено чітку аналогією між метафорою саламандр і німецьким нацизмом, і ця аналогія динамічно розвивається через цитування фрагментів відомого роману К. Чапека, історію його публікації, наслідки виходу цієї книги для самого письменника та його близьких, зрештою, через спеціальне театральне дійство, розігране німцями за цим твором з метою морального тиску на письменника. Тобто, жанрово п'єса «В облозі Саламандр» сприймається як історична драма про поширення фашизму у Чехословаччині, розгорнута через історію одного літературного твору. У цей текст органічно вплетені

конструкти біографічної драми, антиутопії, філософського діалогу, зрештою – театру в театрі.

Таким чином, жанру творчої історії у циклі В. Герасимчука «П'єси про великих» відведено чи не найбільше місце у порівнянні з іншими жанровими модуляціями, проте єдиного рецепту такого жанру драматург не пропонує: щоразу це індивідуальний жанровий «набір» художніх прийомів, елементів інших жанрів, щоразу творча історія корелює з історичною епохою, яку вона репрезентує, та з художнім типом протагоніста, який є героєм-креатором того чи іншого художнього артефакту.

4.4. Жанрові моделі «текст для театру» і «театр як текст»: метадрама та текстовий метатеатр

Характер взаємозв'язку змістовних і формальних компонентів, яким відрізняються жанри, Н. Копистянська визначає процесуально: «Це не комбінація елементів змісту і форми, не статичний їх набір чи склад, не механічне їх поєднання, не «накладання одного на інше», не «наповнення старої форми новим змістом», а органічне взаємопроникнення їх і взаємопідпорядкування, динамічна співвіднесеність та інтеграція» [144, с.28].

У циклі В. Герасимчука «П'єси про великих» є ще одна суттєва особливість: чимало місця в ній приділено концепту «театр» у різних його вимірах. Подібну тенденцію О. Бондарева вважає однією з визначальних для сучасної драматургічної практики: «на тлі руйнування традиційної поетичної мови, граматично і синтаксично доречних конструкцій, ревізії жанрових систем драми при всіх її експериментальних стратегіях вдається зберігати певне «ядро», яке забезпечує неухильну динаміку невизискуваних суспільством, тобто «неактуальних» жанрів. Таким ядром для самої драми, як це не дивно, стає міф театру як універсальної ігрової системи (у XX столітті поширюється розширене тлумачення театральності як всезагального

буттєвого «ферменту» – Н. Євреїнов, Е. Берн, М. Епштейн, Н. Прозорова та ін.), що має надто ємнісну мову і невичерпний потенціал, утримуючи драматургію від процесів повного розчинення у надпотужному «видовищно-субкультурному комплексі», які спіткали сучасну художню культуру» [25, с. 390].

П. Паві пропонує розрізняти два сегменти твору для театру: «візуальність» («гра актора», «іконічність сцени», «сценографія», «сценічні образи») і «текстуальність» («драматичне й текстуальне мовлення», «символічність», «система довільних знаків») [186, с. 70-71]. Проте у сучасних п'єсах нерідко маємо такі перформативні ситуації, коли самим драматичним текстом уже запрограмовано різні рівні театральної візуалізації. Це фіксує О. Бондарева: «Можна сказати, що в українській драматургії 80-90-х років ХХ століття і на межі ХХ-ХХІ століть значно ускладнено феномен гри (тут естетика драми перетинається з естетикою міфу і законами театру), що значно підсилює синкретичність усталених внутрішніх ресурсів драматургічного жанру та провокує метафізичні можливості його образності. Тобто, театр знову стає контрапунктом, естетичним міфом, своєрідним постулатом для драматургічних текстів. І як результат – суттєво символізується сценічний простір, який моделюють драматурги, а не режисери-постановники і театральні художники» [25, с. 397].

На специфіці сучасної української драматургії позначається «доба усепроникнення гри, театру з його імпровізаціями, непередбачуваними сюжетами, перествореннями, фантазіями, провокаціями і містифікаціями, зі зрушенням контекстів, інакше – усепроникнення художніх начал як структуротворчих у позахудожні – навпаки, здобуває креативний ефект». Ігрові стратегії Н. Корнієнко схильна розглядати як «своєрідну «постнекласичну методологію» художньої культури і театру передусім як систем прогностичних. Це сучасна мова моделювання суспільства. Моделювання – назустріч... ідеальному аттрактору. Системам різної

кодованості пропонується інтегруватися у найпотужніші, найефективніші – художні системи» [147, с. 130].

У циклі «П'єси про великих» можна виокремити кілька рівнів театральної візуалізації (розташуємо їх ієрархічно від локальних до глобальних):

1) театралізація окремих фрагментів тексту, які розігруються на очах – імпровізовано (Довженко читає фрагменти «України в огні» у прифронтовій зоні – «Душа в огні»; Оноре Лебель де Бюссі читає монолог Музи, *«стоячи за плечима у Поета, роль якого виконує Мольєр»*, Шапель починає імпровізувати, заскочений за чаркою вина, – «Поет і Король, або Кончина Мольєра»; Річард читає сонет Шекспіра – «Приборкування... Шекспіра!»), сплановано (сцена, коли німецький посол приводить до Чапека трьох німецьких акторів, які інсценують фрагмент його роману-антиутопії про саламандр – «В облозі саламандр»; прес-конференція Хемінгуея, який щойно отримав Нобелівську премію – «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея»; сцена, коли український «театр корифеїв» позує Рєпіну – «Рєпін і Яворницький») чи уявно («розвіртуалізація» фрагментів п'єси Віктора про Сократа – «Цикута для Сократа»);

2) театралізація ірреального простору через спогад (сцена балу з молодим Шептицьким – «Андрей Шептицький»), марення (з'ява представників усіх окупаційних влад – «Андрей Шептицький»), акт натхнення (Мольєр ходить по кабінету, заглядає в рукопис і відтворює розмову дійових осіб – «Поет і Король, або Кончина Мольєра»), візію (Мольєр уявляє, як говоритиме королю сувору правду – «Поет і Король, або Кончина Мольєра»), сон (діалог уві сні Шептицького з Олексом Новаківським – «Андрей Шептицький»), посмертя (прихід померлого Довженка до Юлії Солнцевої – «Душа в огні»), репетицію (репетиції у театрі «Глобус» – «Приборкування... Шекспіра!»);

3) міні-тексти про театр, де через метафору театру реалізується концепція світу (Монолог Музи – «Поет і Король, або Кончина Мольєра»);

4) театральні рольові амплуа, призначені для персонажів (Мольєр вчить Полетт, як бути актрисою, сам розігрує роль придворного блазня – «Поет і Король, або Кончина Мольєра»; «несправжній» і «справжній» Дон Кіхоти виконують роль Дон Кіхота – «Помилка Сервантеса»);

5) гра з театральним реквізитом (справжні та бутафорські речі, якими бавиться Мольєр – «Поет і Король, або Кончина Мольєра») та декораціями (вітряк з опущеними крилами на задньому плані сцени – «Помилка Сервантеса»);

6) створення образу театральної публіки (*«Публіка платить за виставу. А відомо, що коли чоловік платить за жінку, то він уже хоче роздягнути її догола...»* – «Поет і Король, або Кончина Мольєра»; *«глядачі насторожено слухають»* – «Приборкування... Шекспіра!»), а також образів інших драматургів («університетські уми», Крістофер Марло, Бен Джонсон – «Приборкування... Шекспіра!»);

7) перформанс, коли герой прикидається кимось (Мольєр прикидається, що помер, через що його смерть спочатку сприймають за гру – «Поет і Король, або Кончина Мольєра»);

8) незвичні формати театального діалогу (діалог-змагання Байрона і Паганіні – «Кохані Бетховен і коханки Паганіні»; діалог сюжетів – «Цикута для Сократа», «Кохані Бетховен і коханки Паганіні», «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуей», «Репін і Яворницький»);

9) візуалізація метафори «театр у театрі» (*«на сучасній сцені змонтовано середньовічний англійський театр: його сцена являє собою укріплений на стовпах заввишки в декілька фунтів дерев'яний поміст, краї якого обшиті дошками...»* – «Приборкування... Шекспіра!»);

10) інтержанрова театралізація (біографічний роман «Репін» написано як сукупність 14 біографічних п'єс).

Найпоказовіший у плані тотальної театралізації текст – драма «Поет і Король, або Кончина Мольєра». Парадоксально, що окремі дослідники відносять її до розряду «драми для читання» – наприклад, такої думки дотримується О. Цокол [237, с. 140]. Зовсім по-іншому сприймає цю п'єсу О. Бондарева: «У драмі на дві дії «Поет і Король, або Кончина Мольєра» В. Герасимчук наділяє Мольєра статусом автора, режисера і розпорядника домашнього театру, в якому розігруються фрагменти недописаної мольєрової п'єси про придворних блазнів, котрі, ризикуючи всім, мають говорити королю оголену правду» [25, с. 392].

Дослідниця виділяє у цій драмі цілу низку міні-вистав: «монологічна вистава у виставі, в якій Оноре Лебель де Бюссі грає Музу, а Жан Батіст Мольєр – Поета; фрагмент, у котрому Полет імпровізує і намагається розіграти сцену розмови Туанетти з Арганом; репетиція: Мольєр відтворює розмову дійових осіб власної комедії «Хворий та й годі!»; вистава «Поет і Король»; артистичне читання фрагменту першої інтермедії комедії «Хворий та й годі». Це реєстр лише повноцінних «міні-вистав», не кажучи вже про те, що п'єса містить безліч прихованих» [25, с. 405]. Також О. Бондарева веде мову про ускладненість театральної гри у цій драмі: «Щойно написані фрагменти і частини більш ранніх текстів Мольєра «оживають» перед глядачами у ситуації «подвійної гри»: всі вони підпорядковані єдиній дії, всі втілюють різні аспекти однієї ідеї і співзвучні генеральному задуму драматурга. Надзвичайно цікаво обіграється «потрійний код гри» під час «вистави у виставі» «Поет і Король»: актор має грати Мольєра, який, у свою чергу, грає Поета, а останній свідомо прикидається блазнем-гострословом» [25, с. 405].

У контексті художньої реалізації сучасною драмою різних складників концепту «театр» Є. Васильєв веде мову про «метатеатральність»: «Метатеатральна рамка, завдяки якій віднаходить себе театральний пласт, пов'язаний із театральними репетиціями й виставами, існуванням театру як

живого організму, життєвими – цілком реальними, а не декоративними драмами акторів, режисерів, драматургів, сприяє переключенню комедійного, несерйозного, легковажного, погано зробленого тексту, який грається, репетирується, обговорюється тощо, у більш високу, драматичну, а то й трагічну площину» [36, с. 193].

Як бачимо, метатеатральна жанрова стратегія у В. Герасимчука є доволі продуктивною і перспективною, оскільки театр розглядається драматургом як концентроване поле найширшого культурологічного інтертексту, подеколи прив'язане до конкретних культурно-історичних епох і персоналій, але в цілому надісторичне та універсальне.

Висновки до четвертого розділу

Здійснений аналіз засвідчив жанрове розмаїття драматургічного циклу Валерія Герасимчука «П'єси про великих» і наявність кількох уподобаних та ретельно опрацьованих драматургом жанрових різновидів драматургічної біографії.

В. Герасимчук активно працює з різними протожанрами, причому не лише драматургічними: у поле його переосмислення потрапляють «пророча література», євангельські жанри, апокрифи, агіографія, мартирологи, патристика, паралельні біографії, дуальна міфологія, белетристика, епістолярій, щоденники, сценарії, кумулятивні жанри, цикли, антології, а також власне драматургічні жанри у сколах героїчної, історичної, біографічної, модерністської та постмодерністської драми.

Агіографічним та новоєвангельським жанрам В. Герасимчук довіряє функції уславлення протагоніста, використовуючи їх для посттоталітарного оновлення українського культурного пантеону. Їх експериментальний характер проявляється через пластичність другорядних образів та певну статичність, героїчну «заданість» головних персонажів, введення у драматургічні тексти потужних наративних масивів, пошуки нових ресурсів

глюорифікації представників «заблокованої» культури, причому драматург оперує як церковними, так і світськими параметрами цієї групи жанрів.

Кілька творів циклу «П'єси про великих» презентують жанрову матрицю «паралельних життєписів». Ці твори вирізняють: наявність синкрисиса при його різних місці та функціях, поведінкові та мовленнєві моделі «збірної», «тиражованої» особистості, абсолютно нова форма драматургічного діалогізму за принципом «амбейної драми». Це дає нам можливість виокремити три основні жанрові різновиди п'єс – «паралельних життєписів»: дуально-антагоністичні, віртуально-реінкарнаційні та твори про сукупного культурного героя.

Історії створення літературних, музичних, малярських та театральних шедеврів у біографічному циклі «П'єси про великих» переростають в окрему жанрову модифікацію, наділену як конститутивними ознаками (перформативна історія шедедру, інсценізована матеріалізацією творчого процесу; наявність перших читачів і критиків; прояснення інтуїтивних задумів; зв'язок з епохою та її культурою, а також з її пересторогами та забобонами; розлогий культурологічний інтертекст; жанрова відкритість), так і факультативними (терапевтичний потенціал творчості та взірцевих біографій, кумулятивний принцип, екстатичний фінал, психоаналітизм, умовно-символічна поетика, колективний портрет, наявність позасюжетних елементів архітекτονіки).

Зрештою, суттєво активізовано метатеатральні жанри, що пов'язано насамперед з кризовими стосунками сучасної української інтелектуальної драми та сучасного українського театру, зорієнтованого скоріше на масового, аніж на елітарного глядача. У такій ситуації театральна енергія знаходить інший канал «реалізації» – винятково на рівні текстів п'єс з уявними режисером, акторами, публікою, масовими сценами, зрештою – з цілісним уявним театром, запрограмованим текстуально.

ВИСНОВКИ

Застосована до сучасної української драматургії літературознавча категорія «інтертекст» суттєво трансформує інтерпретаційний потенціал дослідника і закладає у рецепцію сучасної української п'єси чимало унікальних можливостей, пов'язаних як із широким, універсальним, культурологічним, так і з вузьким, мікропоетичним розумінням інтертексту.

Найширшим культурологічним тлом задаються доволі широкі рамки для множинності інтерпретацій, що дозволяє різним реципієнтам виявляти безмежний діапазон смислів і проводити найрізноманітніші інтертекстуальні паралелі й аналогії. За доби постмодернізму додаткові модуси інтертекстуальності – цитатно-колажне та кліпове мислення, видовищно-субкультурний глобалізований текст, фрагментарність та неверифікованість подій – суттєво видозмінюють як природу окремих п'єс, так і літературу та мистецтво в цілому.

Інтертекстуальні практики прочитання драматургічного твору спираються на складну систему взаємодії автора, читача, дослідника і театральних інтерпретацій п'єси. Щоправда, у разі відсутності (навіть гіпотетичної) останньої ланки драматургія вдається до своєрідного естетичного «самозбереження» – тоді весь театральний потенціал драматургічного твору концентровано та декларативно втискується у його текст, як це відбулося у драмах «Розп'яття», «Андрей Шептицький», «Поет і Король, або Кончина Мольєра», «Помилка Сервантеса», «Приборкування... Шекспіра!», «В облозі саламандр».

Традиційно межовий, покордонний характер української культури суттєво активізує проблематику її джерел, естетичних орієнтирів та прецедентних текстів. Щоб частково у теоретичному плані прояснити цю проблему, ми запропонували, обґрунтували та експериментально перевірили категорію «культурологічний інтертекст».

Під культурологічним інтертекстом розуміємо систему внутритекстових елементів, наділену інтертекстуальними властивостями та певною формозмістовою специфікою, в межах якої: алюзивні формати домінують над власне текстовими запозиченнями, причому алюзії ширші, ніж діалогічна форма епох/ культур/ стилів/ жанрів/ письменників/ текстів; обов'язковими є проекції на сучасні культурні, риторичні, буттєві коди; нагнітаються хрестоматійні або прецедентні, широко визнавані «знаки» і «коди»; містяться стислі, компактні «сигнали» прецедентних текстів; так чи інакше актуалізується, подеколи навіть гіперболізується образ автора; спостерігається мікс прецедентних текстів; головний персонаж виступає медіатором між культурами, текстами, аксіологічними моделями, відповідно, наділений рисами переходовості; акцентуються риторичні фігури і риторичний поетичний синтаксис; створюється автоінтертекст власного біографічного досвіду як семіотичного «перепрочитання» еталонних культурних авторитетів; спосіб оприявнення мотивного комплексу тяжіє до певної жанрової матриці; новий жанр розвивається як інтертекстуальне переосмислення ретроспективної жанрової проекції.

Загальна специфіка інтертекстуальних паралелей драматургічного циклу В. Герасимчука «П'єси про великих» полягає в тому, що драматург прагне переформатувати, розширити і доповнити український (Андрей Шептицький, Олександр Довженко, Дмитро Яворницький) та європейський (Мольєр, Сократ, Нобель, Хемінгуей, Чехов, Репін, Сервантес, Шекспір, Бетховен, Паганіні, Чапек) культурний пантеон, створює власну систему взаємодії з біографіями і творчістю своїх протагоністів (ремарковий комплекс, позиція інтерпретатора, прихований діалог, наділення біографічних постатей незвичними ампуа), суттєво оновлює формальні ресурси літературної біографії (біографія-портрет, біографія-полеміка, біографія-діалог, біографія-роль) і розсуває жанрові кордони біографічної драми (п'яте євангеліє, паралельна біографія, метап'єса), широко задіює

найрізноманітніший культурологічний інтертекст (прецедентні тексти, соціально-історичні алюзії та аналогії, явне і приховане цитування, одиничне називання, псевдодокументалізм, авторська інтерпретація), експериментує з кількістю та якістю прецедентних текстів.

Локальніше культурологічний інтертекст циклу «П'єси про великих» проінтерпретовано на матеріалі мотивіки, образної системи і жанрів.

Мотивіка дослідженого циклу доволі різноманітна: драматург опрацьовує різні христологічні коди («Розп'яття»), експериментує з їх нашаруваннями на житійні мотиви («Андрей Шептицький», «Душа в огні»), суттєво модернізує та редукує античний історико-біографічний сюжет («Цикута для Сократа»), оформлює біографічні історії про «новітніх українських святих» («Андрей Шептицький», «Душа в огні», «Репін і Яворницький»), вписує українство в загальну європейську культуру (14 п'єс роману «Репін»). Але найбільше місце при цьому відведено модерністським мотивам Митця і Мистецтва, реалізованим з позицій людини межі ХХ-ХХІ століть («Поет і Король, або Кончина Мольєра», «Цикута для Сократа», «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея», «Окови для Чехова», «Помилка Сервантеса», «Приборкування... Шекспіра!», «Кохані Бетховена та коханки Паганіні», «Душа в огні», «В облозі саламандр», «Бурлаки на Волзі », «Паризьке кафе », «Хресний хід », «Портрет Мусоргського », «Портрет Стасова», «Іван Грозний», «Вечорниці», «Толстой на оранці », «Запорожці», «Портрет Третьякова », «Чорноморська вольниця », «Гайдамаки, або Освячення ножів», «Гопаку», «Портрет Званцевої»).

У письменницькій драматургічній біографії виокремлено наступні рівні інтертекстуального діалогізму: біограф – головний герой; головний герой – його творчість; творчість біографа – творчість головного героя; біограф – читач; біографія автора – біографія головного героя; біограф – культура; головний герой – культура; діалог культурних епох; діалог на рівні вузького інтертексту; діалог на рівні широкого інтертексту. Для різних п'єс циклу

взаємодія з кожним із цих рівнів буде несхожою, і, можливо, нами «зчитані» не всі оприявлені у циклі В. Герасимчука претексти. Проте нам вдалося систематизувати провідні мотивні коди циклу, пов'язані з «комплексом митця», – всі вони не є разовими формулами і використовуються у кількох п'єсах: хворобливий стан митця як каталізатор творчості; пошук матеріалів для нових творів, який відбувається у різні способи; перформативний процес творчості; приладдя для створення текстів, у тому числі «текстів» інших мистецтв; їжа як протиставлення «хлібу духовному»; книга як каталізатор дії; глядачі і публіка; театральна бутафорія; творчість інших митців; блазнювання; творчість як ремесло; митець і влада; митець як актор; театр у театрі; мотив передчасної смерті; мотив подружньої зради; нице або богемне життя митців; талант як життєвий хрест; мистецтво як товар; драматургічні жанри як герої літератури: комедія, трагедія, п'єса, поетична/віршована драма, імпровізація, філософські драми, водевіль, пародія, історична драма, «комедійка», драма переробок, інсценізація, пантоміма і «театральне дійство».

Усі ці коди, зорієнтовані на інтелектуального читача, у циклі «П'єси про великих» успішно реалізовано у семантиці, образній системі, а також у вимірах сюжету і жанру.

Зрештою, новацією В. Герасимчука є залучення драматургічних жанрів до системи мотивів і героїв п'єс, і це засвідчує, що культурологічний інтертекст у драматургічному дискурсі спрацьовує на одному з найглибших і найконсервативніших рівнів – жанровому.

В образній структурі циклу «П'єси про великих» зруйновано віджилі штампи створення одноманітно-позитивного образу протагоніста – цим активовано як оновлення біографічного пантеону, так і перегляд його естетичного потенціалу на рівні моделей героя та взаємин героя з автором. При ревізії моделей героя відбувається масштабування постаті драматурга-

інтерпретатора, з його здатністю ставити біографічних героїв в уявні небіографічні ситуації і контексти.

Авторські міфомоделі героя, опрацьовані В. Герасимчуком, – це і традиційні для драматургічного жанру «герой» і «трікстер», і відносно нові саме для драматургічної практики моделі «сегментованого (тиражованого) протагоніста» і «протагоніста-дискурсу». Авторські ідіостилістичні засоби опрацювання кожної з цих моделей суттєво трансформують естетичні ресурси сучасної біографічної драми.

Протагоністи біографічних п'єс В. Герасимчука взаємодіють з багатьма прецедентними текстами, завдяки чому продукується безліч додаткових інтертекстуальних смислів.

На жанровому рівні цикл «П'єси про великих» також демонструє чимало новацій. В. Герасимчук талановито модернізує агіографічні, мартирологічні та новосангеліські жанри, застосовуючи їх матриці також для сакралізації «новітніх святих», що дозволяє розглядати «П'єси про великих» як новітній «культурний патерик».

Принципово відкритою до нових нетривіальних моделей можна вважати вподобану В. Герасимчуком жанрову структуру паралельних життєписів: вона доволі еластична та має широку модифікаційну амплітуду – від розташування паралельних героїв по різні боки якогось концепту, тобто, присвячення одному персонажеві цілої дії – до калейдоскопічного чергування сцен, дій, ідей. При тому, що цю структуру, започатковану Плутархом, важко адаптувати до драматургічного твору, В. Герасимчук сміливо експериментує з двійницькими стратегіями саме як драматург.

Найчисленнішими на сьогодні у циклі «П'єси про великих» можна вважати жанри-творчі історії, в яких драматург не пропонує універсальних жанрових рецептів, а доволіно експериментує з можливими ресурсами і драмописма, і біографістики, і театральної гри.

Зрештою, особливої уваги заслуговують метадрама і метатеатр у творчості В. Герасимчука. Ми виокремили наступні рівні театральної візуалізації, до якої в межах циклу «П'єси про великих» вдається драматург: театралізація окремих фрагментів тексту, які розігруються на очах – імпровізовано, сплановано чи уявно; театралізація ірреального простору через спогад, марення, акт натхнення, візію, сон, посмертя, репетицію; міні-тексти про театр, де через метафору театру реалізується концепція світу; театральні рольові амплуа, призначені для персонажів; гра з театральним реквізитом та декораціями; створення образу театральної публіки, а також образів інших драматургів; перформанс, коли герой прикидається кимось; незвичні формати театального діалогу; візуалізація метафори «театр у театрі»; інтержанрова театралізація. Це засвідчує, що у драматургічному доробку В. Герасимчука інтертекстуальний рівень органічно перетворюється на метатеатральний.

Перспективи дослідження нам вбачаються у докладному театральному аналізі п'єс В. Герасимчука, вивченні його біографічного роману у чотирнадцяти п'єсах «Рєпін» (це може стати предметом окремої літературознавчої праці), а також у зіставленні окремих його текстів з іншими творами української та європейської драматургії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович С. Драматургическое начало в Библейских текстах. *II міжнародний театральний симпозіум «Література – Театр – Суспільство»* : зб. наук. пр. у 2 томах. Херсон : Айлант, 2007. Т. 2. С. 6–9.
2. Акіншина І. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80-90-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Дніпропетров. нац. ун-т. Дніпропетровськ, 2005. 18 с.
3. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 202. 832 с.
4. Антофійчук В. І., Нямцу А. Є. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. Чернівці : Рута, 1997. 200 с.
5. Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / сост. и вст. ст. В. И. Максимова; комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. Москва : Симпозиум, 2000. 440 с.
6. Астаф'єв О. Г. Орнаменти слова : зб. наук. ст. Київ; Дрогобич : Посвіт, 2011. 406 с.
7. Астрахан Н. І. Моделювання у літературознавстві: аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2015. 40 с.
8. Бабенко В. Г., Шляхтер Н. А. Шекспир и Достоевский в интерпретации современных английских драматургов. *Искусство театра* : сб. науч. тр. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1987. С. 91–104.
9. Барба Е. Паперове каное / пер. з англ. М. Шкарабан. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
10. Базанов В. В. Технология сцены : монография. Москва : Импульс-свет, 2005. 408 с.
11. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. 269 с.

12. Барт Р. Мифологии / пер. с фр. С. Зенкин. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. 320 с.
13. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
14. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. *Бахтин М. М. Литературно-критические статьи*. Москва : Художественная литература, 1986. С. 473–500.
15. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
16. Бентли Э. Жизнь драмы / пер. с англ. В. Воронина. Москва : Искусство, 1978. 368 с.
17. Беляева Н. В. Поэтика романа А. Белого «Петербург»: к вопросу об интертексте русского сюрреализма. *Беляева Н. В. Літературознавчі студії* : зб. наук. ст. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2004. Вип.10. С. 31–37.
18. Бігун О. А. Byzantinum: pro et contra (Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка): монографія. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2014. 412 с.
19. Біла І. В. Інтертекстуальне прочитання роману Г. Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку». *Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст.* Київ : Освіта України, 2008. Вип. XVI: Лінгвістика і літературознавство. С. 299–304.
20. Біловус Л. І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості І. Світличного та В. Стуса) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Тернопіл. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2003. 172 с.

21. Бітківська Г. В. Сучасний літературний журнал: інтермедіальний дискурс : монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 468 с.
22. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховтуна. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
23. Бондарева О. Є. Гончарне коло Лідії Чупіс. *Чупіс Л. Танці гончарного кола: п'єси* / упоряд. Я. Верещак; післям. О. Бондарева. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. С. 176–228.
24. Бондарева О. Є. Драматизм міфу і міфологізм драми : монографія. Херсон: Персей, 2000. 188 с.
25. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.
26. Бондарева О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01; 10.01.06 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2007. 40 с.
27. Бондарук Л. В. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Морес Метерлінк : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2015. 336 с.
28. Борисова Л. И. Принципы изображения характера в современной исторической драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Моск. гос. пед. ин-т. Москва : МГПИ им. Н. К. Крупской, 1981. 22 с.
29. Брокетт О. Г., Гілді Ф. Г. Історія театру / 10-те вид.; пер. з англ.: Т. Дитина, Н. Козак, Г. Лелів, Г. Сташків. Львів : Літопис, 2014. 730 с.
30. Будагян Р. Р. Трактовка образу скрипача и скрипки в кино- и музыкально-театральном искусстве второй половины XX века. *Актуальные вопросы гуманитарных наук в современных условиях развития страны*: сб. науч. тр. URL : <http://izron.ru/articles/aktualnye-voprosy-gumanitarnykh-nauk-v-sovremennykh-usloviyakh-razvitiya-strany->

sbornik-nauchnykh-tr/sektsiya-2-muzykalnoe-iskusstvo-spetsialnost-17-00-02/traktovka-obraza-skripacha-i-skripki-v-kino-i-muzykalno-teatralnom-iskusstve-vtoroy-poloviny-xx-veka/

31. Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера: роман. *Булгаков М. А. Белая гвардия. Романы*. Баку : Маариф, 1988. С. 215–351.
32. Вакуленко Д. Т. Мовою драматичних образів. Київ : Знання, 1988. 48 с.
33. Васильєв Є. М. Епізація і ліризація в сучасній драматургії (на матеріалі української біографічної драми). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)* : зб. наук. пр. Миколаїв. 2017. № 2(20). С. 52–57.
34. Васильєв Є. М. Інтертекстуальність у драматургії ХХ століття: Владімір Набоков і Ежен Йонеско. URL:
<http://studentam.net.ua/content/view/8840/97/>
35. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06 / Ін-т літ. ім. Т. Шевченка НАН України. Київ, 2018. 40 с.
36. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПДВ «Твердиня», 2017. 532 с.
37. Васьків М. С. Культурно-історична школа як базис модерного і постмодерного літературознавства. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : зб. наук. пр. (філол. науки). Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2011. № 3. С. 22–26.
38. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины : учеб. пособ. / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под ред. Л. В. Чернец. Москва : Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 2000. 556 с.
39. Вельш В. Наш постмодерний модерн. URL:
<https://www.twirpx.com/file/594937/>

40. Веселовська Н. В. Психологізм української драматургії ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2016. 19 с.
41. Випасняк Г. О. Агіографічний дискурс репрезентації митця заблокованої культури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Літературознавство* / за ред. М. П. Ткачука. Тернопіль. 2014. Вип. 39. С. 282–287.
42. Висоцька Н. О. Дивовижні пригоди слова: мова як (анти)герой сучасної драми. *Південний архів. Філологічні науки* : зб. наук. пр. Херсон : Вид-во ХДУ, 2005. Вип. XXVIII. С. 13–17.
43. Вишневська І. Реквієм про нездоланність. У Чернівцях з успіхом розпочалися гастролі Львівського театру ім. М. Заньковецької. URL: <http://www.doba.cv.ua/index.php?page=release&k=248&all=27>
44. Вишницька Ю. В. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах : монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. 614 с.
45. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття : монографія / Сverbілова Т. Г. та ін.; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Черкаси [б. в.], 2009. 598 с.
46. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990-2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія / ДЗ «Луганський нац. ун-т ім. Т. Шевченка». Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. 336 с.
47. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (нарис теорії ТСО). *Б-ка тижневика «Зарубіжна література»*. 1998. № 25–28 (89–92). С. 3–14.
48. Гайдаш А. В. Дискурс старіння у драматургії США: проблемне поле, семантика, поетика : монографія. Дніпро : Акцент ПП, 2019. 416 с.
49. Гадамер Х.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. URL: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/gadamer.html>

50. Галета О. Від антології до онтології: колекція як спосіб літературної (само)ідентифікації. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : зб. наук. пр. (філол. науки). Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2012. № 1. С. 72–76.
51. Галич В. М. Семіотика інтертекстуальності публіцистичного твору: соціально-комунікативна рецепція : монографія. Рівне: ДЗ «Луганський нац. ун-т ім. Т. Шевченка», 2015. 120 с.
52. Галич О. Критерії розрізнення історичної та документально-біографічної прози. *Вісник Запорізького національного університету*: зб. наук. пр. (філол. науки). Запоріжжя. 2010. № 2. С. 44–49.
53. Гальчук О. В. «...Не минає міт!»: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років : монографія. Чернівці : Книги – ХХІ, 2013. 552 с.
54. Гальчук О. В. Тексти по колу: пізнати Себе в Іншому : монографія. Київ : Центр учбової літератури, 2019. 268 с.
55. Гатальська С. М. Філософія культури : підручник. Київ : Либідь, 2005. 328 с.
56. Гачев Г. Д. 60 дней в мышлении (Самозарождение жанра) : монография. Москва : Летний сад, 2006. 480 с.
57. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). Москва : Просвещение, 1968. 302 с.
58. Герасимчук В. Н. Амазонки: водевиль для взрослых. *Герасимчук В. Н. Избранное: Поэзия, драматургия и проза*. Киев : Логос, 2001. С. 3–46.
59. Герасимчук В. Андрей Шептицький: драма на дві дії. *Герасимчук В. П'єси про великих*. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. С. 3–53.
60. Герасимчук В. В облозі Саламандр (Чапек): драма на дві дії. *Герасимчук В. П'єси про великих*. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. С. 255–270.
61. Герасимчук В. Вибори біля панелі. *Сучасна українська драматургія: альманах*. Київ : Укр. письменник, 2005. Вип. 1. С. 147–170.

62. Герасимчук В. Душа в огні (Довженко): драма на дві дії. *Герасимчук В. П'єси про великих*. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. С. 234–254.
63. Герасимчук В. Кохані Бетховена і коханки Паганіні: драма на дві дії. *Герасимчук В. П'єси про великих*. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. С. 211–234.
64. Герасимчук В. Оббиті пелюстки: Думки про літературу. *Герасимчук В. Сповідь. Поезія, драматургія, проза*. Київ : Радянський письменник, 1991. С. 394–411.
65. Герасимчук В. Окови для Чехова: драма на дві дії. *Герасимчук В. П'єси про великих*. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. С. 143–170.
66. Герасимчук В. П'єси про великих. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. 272 с.
67. Герасимчук В. Пьесы о великих: Драматургия. Киев : Логос, 2002. 128 с.
68. Герасимчук В. Поет і король, або Кончина Мольєра: драма на дві дії. *Вітчизна*. 2002. № 5–6. С. 81–111.
69. Герасимчук В. Помилка Сервантеса: комедія на дві дії. *Герасимчук В. П'єси про великих*. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. С. 171–188.
70. Герасимчук В. Приборкування... Шекспіра!: драма на дві дії. *Герасимчук В. П'єси про великих*. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. С. 189–210.
71. Герасимчук В. Н. Распятие: трагедия. *Герасимчук В. Н. Избранное: Поэзия, драматургия и проза*. Киев : Логос, 2001. С. 47–119.
72. Герасимчук В. Н. Сорванные лепестки. *Герасимчук В. Н. Избранное: Поэзия, драматургия и проза*. Киев : Логос, 2001. С. 120–151.
73. Герасимчук В. Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея...: драма на дві дії. *Герасимчук В. П'єси про великих*. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. С. 115–142.
74. Герасимчук В. Цикута для Сократа: драма в двох действиях. *Герасимчук В. Пьесы о великих: Драматургия*. Киев : Логос, 2002. С. 49–66.

75. Головчинер В. Е. Действие как специфическая категория драмы. *Драма и театр*: сб. науч. тр. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2005. Вып. 5. С. 6–117.
76. Головчинер В. Драма есть действие. *II міжнародний театральний симпозіум «Література – Театр – Суспільство»* : зб. наук. пр. у 2 томах. Херсон : Айлант, 2007. Т. 2. С. 24–29.
77. Гончаров О. Сім кроків до Голгофи: драма на дві дії. *Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії* / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. С. 50–94.
78. Гончаров О. Случайные дети от Нобеля: Комедия в двух действиях. URL : <http://zhurnal.lib.ru>.
79. Гончарова-Грабовская С. Я. Жанрово-стилевые поиски современной русской драматургии. *Информационный вестник Форума русистов Украины*. Симферополь : Крымский центр гуманитарных исследований, 2003. Вып. 4. С. 86–95.
80. Горбунов А. Н. Драматургия младших современников Шекспира. *Младшие современники Шекспира* / под ред. А. А. Аникста. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1986. С. 5–44.
81. Гратен М. Реквієм для академічного театру. URL: http://postup.brama.com/000729/127_9_1.html.
82. Гринишина І., Марченко Т. Інтертекстуальність та її роль в аналізі літературного твору. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2012. URL: <http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/5947/3/8.pdf>.
83. Грищенко І. В. Міжетнічна фольклорна комунікація в народній прозі: монографія. Київ : ВАДЕКС, 2015. 270 с.
84. Гуменюк В. І. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка : монографія : Сімферополь: [б. в.], 2001. 340 с.
85. Гусев В. А. Литература в ситуации переходности : монография. Днепропетровск: Изд-во ДНУ, 2007. 276 с.

86. Гуцол М. І. Рецепція традиційних образів і сюжетів в українській драматургії кінця XX – початку XXI століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2015. 20 с.
87. Гуцол М. Традиційний сюжет у сучасній українській драматургії як спроба само ідентифікації. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*: зб. наук. пр. (філол. науки). Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. № 3. С. 19–21.
88. Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес: монографія. Київ : Академвидав, 2008. 352 с.
89. Деркачова О. С. Світ у тексті (еволюція стильових систем в українській ліриці другої половини XX ст.) : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2013. 300 с.
90. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ : Основи, 2004. 602 с.
91. Дзик Р. А. Письменник як інтертекстуальна парадигма (досвід французької рецепції Ф. М. Достоевського) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 2012. 20 с.
92. Дем'янівська Л. С., Семенюк Г. Ф. Українська радянська драматургія (Тенденції сучасного розвитку). Київ : Вища школа, 1987. 159 с.
93. Динниченко Т. А. Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда) : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2016. 203с.
94. Дністровий А. Учитель: п'єса на одну дію. *У чеканні театру. Антологія молододі драматургії*. Київ : Смолоскип, 1998. С. 93–107.
95. Домашнев А. И. К социологии языка драмы. *Литература. Язык. Культура*: сб. науч. тр. / отв. ред. Г. В. Степанов. Москва : Наука, 1986. С. 257–267.
96. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 652 с.

97. Єременко О. В. Синкретизм у постмодерній художній парадигмі. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : зб. наук. пр. (філол. науки). Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2011. № 3. С. 39–42.
98. Женетт Ж. Введение в архитекст. Фигуры: в 2 т. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1988. Т. 2. С. 282–341.
99. Женетт Ж. Структурализм и литературная критика. Фигуры: в 2 т. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1988. Т. 1. С. 159–179.
100. Жук Е. Интертекстуальность и интердискурсивность в научной лингвистической статье (на материале французского, английского и украинского языков). *Bibliotekarz Podlaski*, 2014. Rocznik XV nr 2 (XXIX). S. 114–120.
101. Зайцева И. «Коммуникативные перипетии» современных драматургических героев. *Південний архів. Філологічні науки* : зб. наук. пр. Херсон : Вид-во ХДУ, 2005. Вип. XXVIII. С. 37–41.
102. Зайцева И. П. Поэтика современного драматургического дискурса. Москва : Прометей, 2002. 252 с.
103. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. Передмова. *Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори* / упор. та авт. передм. Л. Залеська-Онишкевич. Київ-Львів: Час, 1997. С. 9–32.
104. Залеська-Онишкевич Л. Персонажі і проблеми ідентичності: історія, нація, релігія і гендер в українській пострадянській драматургії. *Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація* / за ред. В. Ісаїва; пер. з англ. А. Іщенко. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. С. 279–292.
105. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: Українська модерна драма. Нью-Йорк, Львів : Літопис, 2009. 471 с.
106. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (от сочинений Умберто

- Эко до пророка Экклезиаста). Харьков: Фолио; Москва: ООО «Издательство АСТ», 2000. 256 с. (Книжная серия «Мастера»)
107. Зимомря О. Творчість Шекспіра і Сервантеса: феномен художньої модальності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Літературознавство* / за ред. М. П. Ткачука. Тернопіль : ТНПУ, 2014. Вип. 39. С. 526–529.
 108. Зорницький А. Драматургія та історико-культурний контекст: монографія / за наук. ред. О. С. Чиркова. Житомир, 2007. 242 с.
 109. Иванюк Б. П. Память жанра, память о жанре и мета жанр. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2011. Вип. 27. С. 92–96.
 110. Ильинская Н. И. Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология : монография. Херсон : Айлант, 2005. 468 с.
 111. Ищук-Фадеева Н. И. Драма и обряд. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. 81 с.
 112. Ищук-Фадеева Н. И. К проблеме драматического героя, «действующего и деятельного». *Драма и театр* : сб. науч. тр. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2005. Вып. 5. С. 18–27.
 113. Ищук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы. *Драма и театр* : сб. науч. тр. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. Вып. II. С. 5–16.
 114. Іванишин П. В. Літератор в умовах перехідного періоду: між заблокованістю і невизначеністю. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Літературознавство* / за ред. М. П. Ткачука. Тернопіль : ТНПУ, 2014. Вип. 39. С. 305–310.
 115. Іващенко Т. Сім акордів: п'єси / нове вид. Київ: Дніпро, 2015. 288 с.

116. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення : монографія. Київ : Наукова думка, 1986. 257 с.
117. Ільків А. В. Інтимний дискурс письменницького епістолярію другої половини XIX – початку XX століть. Івано-Франківськ : Фоліант, 2016. 372 с.
118. Капелюх Д. П. Поетика драматургічної ремарки : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка. Житомир, 2019. 19 с.
119. Карабовач Т. Міфопоетика Нью-Йоркської групи : монографія. Київ : Талком, 2017. 464 с. (Серія «Студії з україністики». Випуск XXI)
120. Караулов Ю. Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности. *Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы*: доклады сов. делегации на конгрессе IV МА ПРЯЛ. Москва. 1986. С. 105–126.
121. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность : монография / 7-е изд. Москва : Изд-во ЛКИ, 2010. 264 с.
122. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. Москва : Наука, 1971. 224 с.
123. Каспич Г. Біблійні мотиви трагедії «Розп'яття» Валерія Герасимчука. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. мол. вчен. Дрогобицького дер. пед. ун-ту ім. І. Франка / ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 24. Т. 1. С. 97–102.
124. Каспич Г. Біблійна сюжетика як історія: апокрифічні та альтернативні версії (за п'єсою Валерія Герасимчука Розп'яття). *Historia Interpretacja Reprezentacja*. IV. Gdansk 2016. С. 271–278. (ISBN 978-83-64706-28-8).
125. Каспич Г. Жанрова природа драматургічного циклу В. Герасимчука «П'єси про великих». *Літературний процес: методологія, імена,*

тенденції : зб. наук. пр. (філол. науки). Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. С. 74–79.

126. Каспич Г. Інтертекстуальна специфіка сучасної української драматургії. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія*. Одеса : «Гельветика», 2019. Вип. 41. Т. 1. С. 32–35.
127. Каспич Г. Мотивні коди митця та мистецтва у драматичних творах Валерія Герасимчука. *«Іван Огієнко і сучасна наука та освіта»* : наук. зб. Сер. Філологічна. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім. І. Огієнка, 2019. Вип. 16. С. 257–263.
128. Каспич Г. Творчість Валерія Герасимчука у контексті системних та інтертекстуальних пошуків новітньої української драматургії. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : УНУ, 2019. Вип. 11. Т. 2. С. 97–102.
129. Каспич Г. Традиційний біографічний образ його сучасного опрацювання у драматургії Валерія Герасимчука. *Філологічний дискурс* : зб. наук. пр. Хмельницький, 2019. Вип. 9. С. 99–110.
130. Касян Л. Художньо-біографічна проза Богдана Певного. *Українознавство*. Київ, 2009. № 2. С. 35–38.
131. Каюа Р. Людина та сакральне / пер. з фр. А. В. Усик. Київ : Ваклер, 2003. 256 с.
132. Кирій В. Під масками Шекспіра і Сервантеса. Дрогобич : Коло, 2012. 388 с.
133. Кірячок М. В. Інтертекстуальність як форма художньої реалізації апокаліптичних візій в українському постмодерністському романі. URL: [file:///Users/air/Downloads/85549-180432-1-SM%20\(2\).pdf](file:///Users/air/Downloads/85549-180432-1-SM%20(2).pdf).
134. Клековкін О. Ю. Лицедії у дзеркалі сцени (Нотатки про сучасний сюжет). *Український театр*. 2006. № 1. С. 5–9.

135. Клековкін О. Ю. Матриця сакрального героя. *Мистецькі обрії '2001-2002* : альманах / Академія мистецтв України; гол. наук. ред. І. Д. Безгін. Київ: КНВМП «СИМВОЛ-Т», 2003. Вип. 4-5. С. 225–233.
136. Клековкін О. Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика (Структурно-типологічне дослідження). Київ: Київ. держ. ін-т театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, 2002. 272 с.
137. Клековкін О. Ю. Театральність еліти («Священні ігри» середньовічного лицарства). *Мистецькі обрії '2003* : альманах / Академія мистецтв України; гол. наук. ред. І. Д. Безгін. Київ: КНВМП «СИМВОЛ-Т», 2004. Вип. 6. С. 171–182.
138. Ковпик С. Основні складові поетики української драматургії першої половини ХІХ століття : монографія. Кривий ріг : Видавничий дім, 2011. 425 с.
139. Когут О. В. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.) : монографія. Рівне : НУВГП, 2010. 442 с.
140. Когут О. В. Біографія як матриця сюжету в сучасній українській і польській драматургії. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2011. Вип. 16. С. 299–307.
141. Козлов А. В. Українська дожовтнева драматургія: Еволюція жанрів. Київ : Вища школа, 1991. 198 с.
142. Колесник О. С. Міфологічний простір крізь призму мови і культури: монографія. Чернігів : РВВ ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, 2011. 312 с.
143. Компаньон А. Демон теории : монографія / пер. с фр. С. Зенкина. Москва : Издательство им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
144. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
145. Корзов Ю. И. Драматургия. *Корзов Ю. И., Шевченко Л. И., Заярная И. С. Современная русская литература*. Киев : Логос, 2003. С. 140–243.

146. Корниенко Н. Н. Театр сегодня – театр завтра: Социоэстетические заметки о драме, сцене и зрителе 70-80-х годов. Киев : Искусство, 1986. 222 с.
147. Корнієнко Н. М. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. Київ, 2008. 246 с.
148. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Факт, 1998. 469 с.
149. Корнієнко Н. М. Пошуковий театр: 1980-1990 роки. *Український театр ХХ століття* / ред. кол.: Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 342–363.
150. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.
151. Косів М. Політик на митрополичому престолі. URL: http://postup.brama.com/001010/167_7_1.html.
152. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 70 с.
153. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ: Либідь, 1999. 208 с.
154. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман. *М. М. Бахтин: pro et contra. Антология*. СПб. : Издательство русского христианского гуманитарного института, 2001. Т. 1. С. 213–243.
155. Кристева Ю. Полілог. / пер. з фр. П. Таращук. Київ : Юніверс, 2004. 480 с.
156. Кудрявцев М. Г. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст. Кам'янець-Подільський : Ouim, 1997. 272 с.

157. Кудрявцев М. Г. Ідеї, конфлікти, характери... Фрагменти з історії української новітньої драматургії. Кам'янець-Подільський, 1997. 174 с.
158. Кузякіна Н. Б. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія. Київ : Радянський письменник, 1970. 454 с.
159. Кулик А. О. Біографізм як творча домінанта прози Валерії Врублевської : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького. Черкаси, 2015. 18 с.
160. Левченко Е., Фомичева В. Формула сюжета. Теорія. Практика : монографія. Київ : НЦТІ ім. Леся Курбаса, 2011. 232 с.
161. Левчук Т. П. Критерії художності літератури: дихотомія змісту і форми у контекстах епох : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06, 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2019. 40 с.
162. Липківська Г. Вітчизняний театр сьогодні: де вихід із «зачарованого кола»? *Мистецькі обрії '2001-2002* : альманах / Академія мистецтв України; гол. наук. ред. І. Д. Безгін. Київ: КНВМП «СИМВОЛ-Т», 2003. Вип. 4–5. С. 269–277.
163. Липківська Г. Світ у дзеркалі драми: монографія. Київ : Кий, 2007. 356 с.
164. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.
165. Лужницький Г. Український театр. *Наукові праці, статті, рецензії* : зб. пр. у 2-х т. Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; Укр. вільний ун-т, 2004. Т. 1: Наукові праці. 344 с; Т. 2: Статті, рецензії. 360 с.
166. Марко В. П. Аналіз художнього твору : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2013. 280 с.
167. Матковська Г. О. Інтертекстуальність як категорія тексту. URL: http://www.kamts1.kpi.ua/sites/default/files/files/04_%20Matkovska_intertextuality.pdf.
168. Мегела І. П. Ейдоси літературознавчого дискурсу. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. 448 с.

169. Мельничук Б. І. Драматична поема як жанр: Літературно-критичний нарис. Київ : Дніпро, 1981. 143 с.
170. Менжулін В. І. Біографічний підхід в історико-літературному пізнанні: монографія. Київ : НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2010. 455 с.
171. Мережинская А. Ю. Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения. Киев : Логос, 2004. 234 с.
172. Мірошніченко Н. Л. Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2017. 19 с.
173. Мірошніченко Н. Л. Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2017. 247 с.
174. Мірошніченко Н. Українська драматургія останньої чверті ХХ століття – від деміфологізації до химерності. *Український театр ХХ століття* / ред. кол.: Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 420–464.
175. Мірошніченко Н. Л. Українська сучасна біографічна драма у контексті деміфологізації/реміфологізації культурного героя. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки»*. 2016. Вип. 11. С. 160–165.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2016_11_22.
176. Набітович І. Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє. *Набітович І. Поетика містичного: колективна монографія* / упоряд. О. Червінська. Чернівці : Чернівець. нац. ун-т, 2011. С. 59–79.
177. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
178. Негодяєва С. А. Інтертекстуальні параметри в літературознавчому дискурсі. *Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук.*

- ст. / відп. ред. В. А. Зарва. Київ : Освіта України, 2008. Вип. XVI: Лінгвістика і літературознавство. С. 299–304.
179. Нечаєва Н. В. Інтертекстуальність як стильова домінанта інтелектуальної прози В. Домонтовича. URL:
<http://ekhnuir.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/3013/2/Nechaeva.pdf>.
 180. Нікоряк Н. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту: монографія. Чернівці : Місто, 2011. 240 с.
 181. Нойманн Э. Творческий человек и трансформація. *Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство* / пер. с англ. Москва : REFL-book; Київ: Ваклер, 1996. С. 206–249.
 182. Нямцу А. Е. Интертекстуальные мифологические парадигмы в литературе. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2011. Вип. 27. С. 249–256.
 183. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монографія. Черновцы : Рута, 2007. 520 с.
 184. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы : Рута, 2003. 80 с.
 185. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 1999. 176 с.
 186. Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якубяка. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.
 187. Павленко О. Г. Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття: компаративний аспект): монографія. Київ : Логос, 2015. 444 с.
 188. Передмова. Від упорядників. *Таїна буття. Біографічна драма. Антологія* / авт. А. Багряна, Я. Верещак, В. Герасимчук, Т. Іващенко, Н. Неждана, О. Низовець, О. Миколайчук. Київ : Світ Знань, 2015. 304 с.
 189. Переломова О. С. Інтертекстуальність як системотвірна текстово-дискурсивна категорія. URL:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_34_10.pdf.

190. Петровская С. С. Параметры интертекстуальности в филологическом анализе текста. *Актуальні проблеми слов'янської філології* : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Зарва. Київ : Освіта України, 2008. Вип. XVI: Лінгвістика і літературознавство. С. 304–313.
191. Поліщук О. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс : монографія. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2007. 208 с.
192. Поліщук Я. Література ХХІ століття: прогностичний начерк. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : зб. наук. пр. (філол. науки). Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. № 2. С. 67–70.
193. Поліщук Я. Пейзажі людини: тринадцять історій зі світу літератури: монографія. Харків : Наук. вид-во «АКТА», 2013. 481 с.
194. Поліщук Я. Трансгресії колективної та індивідуальної пам'яті (на матеріалі сучасної української романистики). *Українські трансгресії ХХ – ХХІ століття: Звільнити майбутнє від минулого? Звільнити минуле від майбутнього?: Культура – Історія – Політика* / наук. ред. і вступ Агнешки Матусяк. Вроцлав; Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С. 211–227.
195. Поляков М. Я. О театре: Поэтика. Семиотика. Теория драмы. Москва: Международное агентство «А.Д.и Театр», 2001. 384 с.
196. Прозорова Н. И. Понятие театральности и проблемы типологии европейской драмы XX века. *Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты* : мат. Междунар. науч. конф. «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения). Москва : Изд-во МГУ, 2003. С. 93–98.
197. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: монографія. Донецьк : ДонНУ, 2015. 154 с.
198. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. URL: <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm>.

199. Рева Л. Українська літературна біографіка кінця XX – початку XXI ст. *Слово і Час*. Київ, 2009. № 11. С. 98–105.
200. Риффаттер М. Истина в диегезисе. *Новое литературное обозрение*. Москва. 1997. № 27. С. 5–22.
201. Риффаттер М. Формальный анализ и история литературы. *Новое литературное обозрение*. Москва. 1992. № 1. С. 20–39.
202. Рихло П. В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст: монографія. Чернівці : Рута, 2005. 584 с.
203. Роздольський М. Теорія драматичного мистецтва. *Нариси з поетики: Теоретико-літературні та історико-культурні виміри (Маловідомі праці з українського літературознавства Михайла Роздольського, Святослава Гординського, Володимира Державина)* / упоряд., літ. ред. С. Хороб; передм. С. Хороб, С. Луцак. Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. С. 9–77.
204. Романенко О. В. Семіосфера української масової літератури. Київ: Приватний видавець Якубець А. В., 2014. 364 с.
205. Савенко І. Основні проблеми документального письма в контексті літературозначого дискурсу межі століть. *Вісник Львівського університету. Серія філологія*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. Вип. 44. Ч. 2. С. 127–137.
206. Сидоренко Л. І. Поетика сучасної української метадрами : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2018. 19 с.
207. Сидоренко Л. І. Своєрідність сучасної біографічної драми: наукова рецепція. *Південний архів. Філологічні науки*. 2017. № 69. URL: <http://er.nau.edu.ua:8080/handle/NAU/31357>.
208. Сидоренко М. А. Репрезентативный образ Людовика XIV в творчестве Мольера. URL : <https://cyberleninka.ru/article/v/reprezentativnyy-obraz-lyudovika-xiv-v-tvorchestve-moliera>.

209. Сиротюк М. Український радянський історичний роман: Проблема історичної та художньої правди. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. 396 с.
210. Сінченко О. Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури: автор, текст, читач : навч. посіб. Київ : Логос, 2015. 170 с.
211. Скибицька Ю. В. Трансформація постмодерної поетики української драми межі XX-XXI століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2016. 20 с.
212. Скляр А. Ю. Художньо-естетичні домінанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка. Київ, 2017. 16 с.
213. Солецький О. М. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну : монографія. Івано-Франківськ : «Лілея-НВ», 2018. 400 с.
214. Сорока М. В. Еволюція сценічної майстерності в драматургічно-театральній діяльності В. К. Винниченка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 252–256. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2017_24_44.
215. Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці / у 3-х кн.; кн. 2; пер. з англ. Н. Козака. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. 272 с.
216. Таїна буття. Біографічна драма. Антологія / А. Багряна та ін. Київ: Світ Знань, 2015. 304 с.
217. Терещук Г. 68 років тому у російській тюрмі помер отець Климентій Шептицький. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/29913923.html?fbclid=IwAR2CTq0dbe8tHLhxPvCZjDU9YqubT8pg2aVHw_up03AE78HPypYHANYk.
218. Ткачук М. П. Українська література XX століття: монографія. Тернопіль : Медобори, 2014. 608 с.

219. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Москва : КомКнига, 2006. 280 с.
220. Фізер І. Філософія літератури / за наук. ред. В. Моренця. Київ: НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. 217 с.
221. Філатова О. С. Український роман 20-30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості : монографія. Миколаїв : Іліон, 2010. 485 с.
222. Фока М. В. Поетика підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу : монографія. Кропивницький : ММП «Антураж А», 2018. 544 с.
223. Фрай Н. Великий код: Біблія і література : монографія / пер. з англ. І. Старовойт. Львів : Літопис, 2010. 362 с.
224. Фуко М. Археологія знання. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
225. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). Москва : Изд. МГУ, 1986. 260 с.
226. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. Москва : Искусство, 1978. 240 с.
227. Хализев В. Е. Жизненный аналог художественной образности (опыт обоснования понятия). *Принципы анализа литературного произведения* / под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. Москва : Изд-во МГУ, 1984. С. 32–41.
228. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 2000. 398 с.
229. Хомова О. М. Художні можливості біографічної драми (на матеріалі «П'єс про великих» В. Герасимчука). *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 243–252.
230. Хомова О. М. Художні пошуки в українській постмодерній драмі: жанри, конфлікти, характери : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2012. 181 с.

231. Хомова О. М. Художні пошуки в українській постмодерній драмі: жанри, конфлікти, характери : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2012. 17 с.
232. Хороб М. Б. Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття : дослідження, статті, критичні етюди. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. 428 с.
233. Хороб С. І. Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження). Івано-Франківськ : Плай, 2000. 200 с.
234. Хороб С. І. Українська драматургія: крізь виміри часу : зб. ст. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. 200 с.
235. Хороб С. І. Українська релігійна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття : Проблематика, жанрово-стильова своєрідність. Івано-Франківськ : Плай, 2001. 143 с.
236. Хороб С. І. Український драматургічно-театральний символізм у контексті вибору між Сходом і Заходом. *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze* 27-28. Warszawa, 2009. S. 186–195.
237. Цокол О. О. Текстові стратегії української драматургії 1980-2010-х років : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2017. 237 с.
238. Червінська О. В. Аргументи форми : монографія. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2015. 284 с.
239. Черкашина Т. Ю. Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. Луганськ: ДЗ «Луганський нац. ун-т ім. Т. Шевченка», 2010. № 4. С. 180–188.
240. Черкашина Т. Ю. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія : монографія. Харків : Факт, 2014. 380 с.
241. Черненко Г. А. Принципи ієрархічної систематизації ціннісних концептів. *Концепти і концептосистеми: динамічні виміри*: колективна

- монографія / за ред. І. О. Голубовської, Л. В. Клименко. Київ: Логос, 2017. С. 23–30.
242. Чик Д. Ч. *Longo sed proximus intervallo*: жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст. : монографія. Хмельницький : ФОП Цюпак А. А., 2017. 356 с.
243. Чирков О. С. Творча особистість і літературний процес. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : зб. наук. пр. (філол. науки) / ред. кол.: Бондарева О. Є., Єременко О. В., Неборсіна Н. П. та ін. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2010. № 1-2. С. 187–193.
244. Чорноус С. Еволюція жанру літератури подорожей. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31832/08-Chornous.pdf?sequence=1>.
245. Чупасов В. Б. Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме «сцены на сцене»). *Драма и театр* : сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. университет, 2001. Вып. II. С. 24–37.
246. Чупіс Л. Танці гончарного кола: п'єси / упоряд. Я. Верещак; післям. О. Бондарева. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. 230 с.
247. Шаповал М. О. Біографічний інтертекст сучасної української п'єси: теоретичний аспект. *Літературознавчі студії* : зб. наук. пр. / відп. ред. Г. Ф. Семенюк. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. Вип. 23. Ч. 1. С. 427–433.
248. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія. Київ : Автограф, 2009. 352 с.
249. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посіб. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 167 с.
250. Шаповал М. Система координат: типологія міжтекстової взаємодії та маркери інтертекстуальності. *Вісник Львівського університету*. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=18967>.

251. Шистовська А. Поняття інтертекстуальності та підходи до нього. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. № 24. URL: <http://psl.onu.edu.ua/index.php/main/article/view/277>.
252. Шульгун М. Е. Сучасна література подорожей: метажанр, типологія, імагологічний аспект : монографія. Київ : Талком, 2016. 416 с.
253. Юнг К. Г. О психологии образа Трикстера. *Пол Радин. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кареньи*. СПб : Евразия, 1999. С. 265–286.
254. Юрій М. Ф. Соціологія культури : навч. посіб. Київ: Кондор, 2006. 302 с.
255. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 224 с. (Серія «Монограф»)
256. Baluch W., Sugiera M., Zając I. Dyskurs, postać i pleć w dramacie. Krakow, 2002. 500 s.
257. Gołuński M. Hhistoria – archetup – dramat. Gajusz Juliusz Kalligula Karola Huberta Rostworowskiego i Kalligula Alberta Camusa. *Dramat w historii. Hhistoria w dramacie* / pod redakcia Kristyny Latawiec, Renaty Stachury-Lupy, Serzego Waligóry. Krakow: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009. S. 253–262.
258. Grivel C. Theses preparatoires sur les intertextes. *Dialogizitat, Theorie und Geschichte der Uteratur und der schönen Kunste* / hrsg. von Lachman R. Munchen, 1982.
259. Kasperski E. Dramat historyczny – antinomie gatunku, antinomie historii. *Dramat w historii. Hhistoria w dramacie* / pod redakcia Kristyny Latawiec, Renaty Stachury-Lupy, Serzego Waligóry. Krakow: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009. S. 11–130.
260. Stachura-Lupa R. Dramat historyczny w wypowiedziach teoretychnecy i nie tylko (druga połowa XIX wieku). *Dramat w historii. Hhistoria w dramacie* /

pod redakcją Kristyny Latawiec, Renaty Stachury-Lupy, Serzego Waligóry. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009. S. 289–299.

261. Trzeńskiowski D. Historia jest interpretacją. O dramatach historycznych Serzego Żuławskiego. *Dramat w historii. Historia w dramacie* / pod redakcją Kristyny Latawiec, Renaty Stachury-Lupy, Serzego Waligóry. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009. S. 179–188.

ДОДАТКИ

Додаток А.

Список опублікованих праць за темою дисертації

Статті у фахових наукових виданнях України

1. Каспич Г. Біблійні мотиви трагедії «Розп'яття» Валерія Герасимчука. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. мол. вчен. Дрогобицького дер. пед. ун-ту ім. І. Франка / ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 24. Т. 1. С. 97–102. (ISSN 2308-485).
2. Каспич Г. Жанрова природа драматургічного циклу В. Герасимчука «П'єси про великих». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*: зб. наук. пр. (філол. науки). Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. С. 74–79.
3. Каспич Г. Мотивні коди митця та мистецтва у драматургічних творах Валерія Герасимчука. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: науковий збірник. Серія філологічна*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім. І. Огієнка, 2019. Вип. 16. С. 257–263.
4. Каспич Г. Творчість Валерія Герасимчука в контексті системних та інтертекстуальних пошуків новітньої української драматургії. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : УНУ, 2019. Вип. 11. Т. 2. С. 97–102.
5. Каспич Г. Традиційний біографічний образ та його сучасне опрацювання у драматургії Валерія Герасимчука. *Філологічний дискурс* : зб. наук. пр. Хмельницький, 2019. Вип. 9. С. 99–110.

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях

6. Каспич Г. Біблійна сюжетика як історія: апокрифічні та альтернативні версії (за п'єсою Валерія Герасимчука *Розп'яття*) : колективна монографія. *Historia Interpretacja Reprezentacja*. IV. Gdansk 2016. С. 271–278. (ISBN 978-83-64706-28-8).

Статті, які додатково відображають наукові результати дисертації

7. Каспич Г. Інтертекстуальна специфіка сучасної української драматургії. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. «Філологія»*. Одеса, 2019. № 41. С. 32–35.

Додаток Б.

Відомості про апробацію результатів дисертації

Ключові положення дисертації було викладено у формі повідомлень і доповідей на 5-ти міжнародних наукових конференціях і симпозіумах:

IV Міжнародному науковому симпозіумі «Література-Театр-Суспільство» (Херсонський державний університет, 17 жовтня 2011 р., очна участь, *доповідь* «Біографічний інтертекст на тлі багатоярусної літературної інтертекстуальності (на матеріалі драми В. Герасимчука «Поет і Король, або Кончина Мольєра»);

VII Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київський університет імені Бориса Грінченка, 1-2 квітня 2016 року, очна участь, *доповідь* «Ідентичність митця і ретрансльованого тексту у біографічному циклі «П'єси про великих» В. Герасимчука»);

IX Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: Полівекторність сучасного світу (людина, рух, простір, час)» (Київський університет імені Бориса Грінченка, 6-7 квітня 2018 року, очна участь, *доповідь* «Обґрунтування категорії «культурологічний інтертекст»»);

X Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: моделі, матриці, категорії» (Київський університет імені Бориса Грінченка, 5-6 квітня 2019 року, очна участь, *доповідь* «Сегментація протагоніста у творчості Валерія Герасимчука»);

закордонній Міжнародній науковій конференції «HISTORIA. INTERPRETACJA. REPREZENTACJA» (Польща, м. Гданськ, 23 травня 2016 року, заочна участь, *доповідь* «Біблійна сюжетика як історія: апокрифічні та альтернативні версії (за п'єсою Валерія Герасимчука «Розп'яття»»)).

На 6-ти *всеукраїнських наукових конференціях*:

III Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: кордони герменевтики, рецептивної поетики, теорії інтерпретації» (Київський університет імені Бориса Грінченка, 8 квітня 2011 року, очна участь, *доповідь* «Жанр П'ятого Євангелія у драмі Валерія Герасимчука «Розп'яття»»);

Всеукраїнській науково-практичній конференції «Літературно-мистецька генерація кінця XIX – початку XX століття. Родина Рильських» (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 10 жовтня 2011 року, очна участь, *доповідь* «Доба Рильського у драматургії Валерія Герасимчука (за п'єсою «Душа в огні (Довженко)»»));

II Всеукраїнській науковій конференції «Літературні контексти XX століття» (Вінницький державний педагогічний університет імені М. М. Коцюбинського, 14-15 квітня 2011 року, очна участь, *доповідь* «Сакралізація біографічного образу в п'єсі «Андрей Шептицький» В. Герасимчука»);

Всеукраїнській науково-практичній конференції «Митрополит Андрей Шептицький в релігійно-церковному і громадсько-культурному житті України» (Івано-Франківський богословський університет імені св. Івана Золотоустого, 26 листопада 2015 року, очна участь, *доповідь* «Христологічні проєкції образу Андрея Шептицького у драматургічному доробку В. Герасимчука»);

V Всеукраїнській науковій конференції «XX століття: від модерності до традиції» (Вінницький державний педагогічний університет імені М. М. Коцюбинського, 20-21 жовтня 2016 року, очна участь, *доповідь* «Постать митця XX століття у біографічній драматургії Валерія Герасимчука»);

Всеукраїнській науково – практичній конференції «Наукове осмислення теорії соціалістичного реалізму із погляду сучасності» (Хмельницька гуманітарно – педагогічна академія, 28-29 листопада 2019 року, очна участь, *доповідь* «Художні можливості опрацювання біографічних образів у драматургії Валерія Герасимчука»).

На 2-х наукових конференціях Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса:

«Художня культура і політика. Актуальний діалог» (м. Київ, 5 березня 2008 р., участь у дискусії);

«Біографічний канон в українській драматургії: pro і contra» (м. Київ, 7 квітня 2008 р., участь у дискусії).